Lucien Solvay

Le Paysage et les Paysagistes

Théodore Verstraete

Dix-neuf illustrations.

Bruxelles
EMILE BRUYLANT, ÉDITEUR
67, rue de la Régence

1897

George Morris

Le Paysage et les Paysagistes

DU MÊME AUTEUR

L'Art et la Liberté, in-18 (1881).
Au Pays des orangers, in-18 (1882).
Belle-Maman (dessins de Fernand Khnopff), in-18 (1884).
Petite Histoire des grands peintres (Antiquité; école italienne), in-18.
De l'Influence de l'art flamand sur les origines de l'art espagnol, in-8°.
L'Art espagnol, in-4°, illustré; Paris, librairie de l'Art (1887).

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/lepaysageetlespa00solv

LE DÉPART POUR LA PÊCHE.

Lucien Solvay

Le Paysage et les Paysagistes

Théodore Verstraete

Dix-huit illustrations.

Bruxelles
EMILE BRUYLANT, ÉDITEUR
67, rue de la Régence

1897

A Henri Van Cutsem

En souvenir de vieille amitié
et de communes admirations.

L. S.

DANS LA BRUYÈRE.

I

Que restera-t-il, dans la postérité, de tant d'œuvres aujourd'hui acclamées, de tant d'artistes honorés, admirés à l'égal des « maîtres » ?

Il est facile de le prévoir, par déduction et par comparaison, quand on considère les œuvres et les artistes qui, célébrés dans le passé, sont parvenus jusqu'à nous, glorieux, d'une gloire que les siècles ont consacrée définitivement.

Œuvres et artistes subirent, à toutes les époques, les mêmes variations de l'opinion publique, tantôt dédaignés, tantôt adulés, victimes d'injustes mépris ou d'engouements factices. Dans tous les temps, il y eut des talents méconnus ou ignorés et des réputations surfaites. La façon dont s'édi-

fièrent ou se démolirent les uns et les autres fut seule différente.

La fièvre de notre vie moderne a tout précipité, tout exagéré; la lutte pour l'existence a poussé tout au paroxysme. Mais la justice arrive plus vite aussi, et il est rare que des œuvres vraiment belles puissent encore rester inconnues pendant des siècles, comme celles de certains maîtres anciens, longtemps obscurs, puis rendus un jour à la lumière.

Que d'artistes, depuis cinquante ans proclamés demi-dieux, sont aujourd'hui misérablement retombés dans la nuit de l'oubli! Aux plus tapageurs le silence a répondu, plus profond. Succès d' « emballement », de réclame mensongère, de goût malsain, dus au clinquant de qualités purement superficielles, — succès passagers, qui ne compteront point dans la postérité.

Aux modestes, dont le génie s'ignore et qui trouvent en eux-mêmes leur propre récompense, la revanche arrive tôt ou tard, — trop tard souvent pour qu'ils la connaissent, mais leur mémoire du moins en est auréolée. Les maîtres gothiques, pendant si longtemps méconnus, et bien d'autres dans la suite, Vander Meer de Delft, Hobbema, que sais-je encore? se sont dressés un à un dans leur tombeau et rayonnent maintenant de tout l'éclat de l'immortalité.

Qu'avaient-ils en eux, ces dédaignés, pour que la foule se

détournât, puis qu'elle leur revînt tout à coup, repentante de ses anciens et injustes mépris? Ils avaient une âme simple, qui n'attire pas le vulgaire épris de complications et de mensonges, la naïveté, qui aisément paraît de la timidité, et la candeur, apanage des cœurs où ne règnent nuls détours. Mais les mensonges finissent par lasser; le métal faux, d'abord éblouissant, se ternit à la longue; et peu à peu, ce qui est vrai, ce qui est sincère, avec cette simplicité candide et naïve, d'abord repoussée, s'épanouit, s'éclaire, survit à tout le reste.

Ces simples, ces naïfs, s'étaient bornés à une chose qui avait occupé toute leur pensée : regarder autour d'eux, aimer la nature et l'admirer, exprimer cet amour et traduire cette admiration. Voilà tout leur secret. Émus devant la nature, ils surent lui faire dire ce qu'ils ressentaient devant elle, comme un miroir réfléchissant l'image de leur émotion. Ils ne songeaient pas à l'opinion d'autrui, au succès que leur œuvre remporterait, au plaisir qu'elle pourrait procurer à leurs contemporains; leur unique ambition était de voir leurs sensations réalisées par l'effort de leur travail et la puissance de leur esprit.

La foule, certes, ne pouvait comprendre tout de suite ce qu'il y avait de force et d'élévation dans la nature ainsi traduite, animée d'un souffle personnel, si tranquillement, si honnêtement, et si semblable à celle qu'elle était accou-

tumée de voir, croyait-elle. Il a fallu des années, des siècles, pour que le charme opérât enfin de cette réalité, si belle parce qu'elle est vraie, si captivante parce qu'une âme d'artiste y a passé.

« Où l'art est absent », a dit quelqu'un, « manque la vie. » On pourrait dire aussi : où la vie est absente, manque l'art.

Ceux-là qui furent grands et ne périront pas, unirent ces deux conditions de la suprême beauté : l'art et la vie. La vie toute seule n'est que matière, — hélas! combien fragile et périssable! L'art en fait une chose immortelle et divine. Mais l'art qui ne s'inspire pas de la vie et croit pouvoir se reposer tout entier sur l'imagination, le rêve et la fantaisie, ne saurait exister.

Et maintenant nous pouvons répéter la question que nous nous posions en commençant : Que restera-t-il, dans la postérité, de tant d'œuvres aujourd'hui acclamées? Et, sans préciser, nous répondrons : Les plus glorieux dans l'avenir ne seront pas toujours les glorieux d'à présent; une

part de cette gloire est réservée à plus d'un parmi les plus humbles, les moins tapageurs, les plus ignorés même du « grand public ». Car, quelles que soient notre perspicacité et notre expérience, quelque rapidité que mettent les réputations à se défaire et les revanches à se conquérir, dans la fièvre de nos impressions successives et de notre existence affolée, il restera malgré tout des oublis à réparer et des découvertes à faire.

Il est possible cependant, sur les bases que nous avons indiquées, d'entrevoir pour certains de nos contemporains le jugement de l'avenir.

Parmi ces contemporains, il en est un qui nous paraît surtout intéressant, étant des plus modestes, des plus vaillants, de ceux qui caractérisent le mieux, à notre avis, les tendances actuelles. Nous avons nommé Théodore Verstraete. L'étude que nous allons lui consacrer nous amènera à examiner en même temps le mouvement de l'art à notre époque et à en tirer quelques conclusions. Car un artiste n'exprime pas seulement sa propre pensée : il exprime toujours plus ou moins celle de son siècle, dont il est une émanation et qui s'incarne en lui d'autant plus fidèlement qu'il aura exprimé sa pensée à lui avec plus de force et plus de talent.

ÉTUDE DE BOULEAUX.

(*Eau-forte.*)

II

Théodore Verstraete (1) eut des commencements étranges.

Sa mère, actrice de réputation et de réel talent, jouait le drame et la comédie au Théâtre flamand (*Nationaal Tooneel*), où son père était second chef d'orchestre; et lui-même, dans cet orchestre, tenait la partie de tambour — parfois même de triangle ou de cymbales, dans les grandes occasions...

Théodore Verstraete n'avait jamais pu apprendre d'autre instrument; ceux-là lui avaient semblé sans doute les plus conformes, sinon à ses goûts, du moins à son peu de dispo-

(1) Né à Gand en 1851.

sitions musicales... Et il s'acquittait de sa tâche en bon fils plutôt qu'en bon exécutant.

Car, dans cette âme naïve, de vagues rêves se dessinaient déjà. Tout en concourant assez inhabilement à l'interprétation des morceaux quelconques, ouvertures, entr'actes ou mélodrames, qui agrémentaient les pièces du répertoire, il n'était pas insensible au charme que certains d'entre eux dégageaient pour lui, malgré tout. Plus tard, il nous racontait volontiers le souvenir d'une distraction qu'il eut un jour, sous l'empire d'un de ces rêves flottants qui montaient à son cœur... L'orchestre paternel jouait un morceau sans doute particulièrement suggestif; la beauté de la musique l'avait saisi, et peut-être son imagination y venait-elle ajouter quelque séduction inconnue... Il écoutait, ravi, subjugué, — si bien qu'il en oublia sa partie concertante... Quand son tour vint, le tambour resta muet. L'exécutant était devenu un simple auditeur. Le bâton impatient du chef lui rappela, trop tard, hélas! qu'il avait manqué son « entrée », et compromis l'effet sur lequel probablement on avait compté. Il se réveilla comme d'un songe lointain... Décidément, il n'était pas né pour être musicien!

Il n'abandonna pas cependant tout de suite ce poste trop bruyant qu'il occupait avec si peu d'attention.

Mais sa vocation allait se dessiner tout à coup, d'une façon imprévue. Il partit avec son père, avec sa mère et

LE HALEUR.

toute la troupe de ses camarades, acteurs et musiciens, pour la Hollande, dans une « tournée » que dirigeait l'artiste imprésario Victor Driessens. Ce voyage, la vue de ce pays nouveau, avec la richesse de son sol humide, l'incessante variété de son ciel, la mélancolie de ses horizons sans fin, l'impressionnèrent vivement. Quelque chose remua en lui, le bouleversa, illumina soudain cette âme jeune qui s'ignorait. Sa vocation s'était du même coup révélée. En rentrant à Anvers, il déclara nettement à son père qu'il voulait faire de l'art, — non plus de la musique, mais du dessin et de la peinture : la musique ne suffisait pas à ses aspirations; les cymbales et le tambour rendaient mal ce qu'il ressentait, et la plus belle symphonie n'arrivait pas à contenter son besoin d'expansion et d'enthousiasme... Son père fut touché et acquiesça. Aussi bien, en perdant le concours de son fils comme musicien, il ne perdait guère; même, sans cette recrue, les ensembles n'en marchèrent que mieux.

Verstraete entra donc à l'Académie, où, chose singulière, on le mit dans la classe de gravure. C'était en 1867; il avait seize ans. La copie des modèles anciens, patiemment, le

rebuta bien vite. Il y apprit du moins à manier le crayon. Mais c'est la couleur qu'il lui fallait. Il entra dans le cours de peinture. Le paysage y était enseigné alors par Jacob-Jacobs, excellent homme, professeur plein de bonnes intentions, mais qui voyait la nature à sa façon, c'est-à-dire de la pire façon. On comprend combien ces principes étroits trouvèrent peu d'écho dans l'âme neuve du jeune élève. Les « sujets » proprement composés et raisonnés du vieux Jacob-Jacobs ne ressemblaient guère à ce qu'il avait tant admiré en Hollande. Ce paysage en chambre ne lui disait rien. Il patienta, suivit les cours ponctuellement, concourut, obtint des prix. Mais un jour, fatigué, impatienté, séduit par un beau soleil de printemps qui mettait en lui des ardeurs inconnues, il ne se rendit pas à la leçon; il fit l'école buissonnière, prit sa boîte à couleurs, fila dans les champs, et hardiment planta son chevalet en pleine campagne... Il resta là plusieurs jours, piochant avec rage. Puis, triomphant, il revint à l'Académie, et, bravement, devant les professeurs et les élèves ahuris, déroula l'étude qu'il avait peinte, en pleine fougue, d'après nature... Le vieux Jacobs faillit en attraper un coup de sang. Au lieu de le complimenter, il le conspua, lui prédit tous les malheurs, et finalement le congédia.

Théodore Verstraete n'en fut pas autrement marri. Il accepta de bon cœur l'anathème du bonhomme, et pensa

qu'il ne perdrait pas trop au change en prenant désormais pour maître — et pour maîtresse, car il l'adorait, — celle qui venait de lui donner sa première leçon : la nature elle-même. Aimée avec son cœur et vue avec ses yeux, combien elle lui paraissait plus séduisante qu'à travers le tempérament du vieux Jacob-Jacobs! Il s'installa près d'Anvers, à Berchem, au Kiel, puis, un peu plus tard, à Brasschaet, de façon à ne plus devoir la quitter, à vivre constamment avec elle, faisant deux parts de son temps : l'une pour la contempler, l'autre pour l'interpréter.

Ah! comme alors le travail marcha bien! En quelques semaines, en quelques mois, l'élève — déjà exercé, préparé par plusieurs années de labeurs assidus, — fit des progrès énormes; et ce fut bientôt tout à fait un artiste. Le poète qui germait en lui avait créé le peintre; et tous deux marchaient au même but, ravis des mêmes beautés et cherchant à les exprimer. A toutes les heures du jour, le matin, le soir, l'infinie diversité de la nature éclatait à ses yeux, dans les bois, dans les bruyères, dans les champs, autour de lui, partout, comme une fête. Et Verstraete ne se lassait pas. A force de travailler, il était arrivé à la pleine possession de son métier; son esprit libre pouvait s'exercer à l'aise, dégager, avec un accent de personnalité sans cesse plus marqué, le caractère des choses qu'il voulait traduire sur la toile. C'est à cette époque, fertile en productions, que l'on

vit apparaître aux expositions d'Anvers, de Gand et de Bruxelles, où déjà, depuis 1873, modestement il avait risqué de timides envois, ses premiers tableaux, vraiment remarquables, ceux qui attirèrent sur lui l'attention et lui valurent ses premières récompenses (1), ceux où le poète domine, s'étale un peu, dans une note sentimentale que le peintre n'a pas encore la force de hausser jusqu'au sentiment simple et puissant qu'il atteindra plus tard.

Ce fut aussi l'époque des grands enthousiasmes, des projets fous, des illusions charmantes... Époque bien-aimée, où l'on est jeune, où l'on bâtit, sur les rives fuyantes de l'imagination, des palais merveilleux peuplés de visions glorieuses! Verstraete, entouré de quelques amis qui partageaient ses joies et l'encourageaient, et même de quelques disciples, — car son exemple avait fait du bruit et tenté l'esprit aventureux d'autres jeunes gens qui rêvaient de faire comme lui, — vivait en pleins champs, d'une vie rude, mais radieuse, en perpétuelle contemplation de la nature.

Bientôt, sa maisonnette du Zand, à Brasschaet, ne lui suffit plus. Il avait exploré tout le pays d'alentour; il en avait surpris tous les secrets, et déjà son avidité aspirait à

(1) *Dans la Campagne* (Une Jeune Fille qui tricote en conduisant des vaches), médaille à Anvers et mention honorable à Paris, 1882).

des découvertes nouvelles. Quand il s'éloignait un peu, la nuit, le froid, la pluie interrompaient son travail; il lui fallait retourner chez lui, perdre un temps précieux dans ces allées et venues souvent très fatigantes. L'idée lui vint alors de se construire une maison ambulante, une véritable « roulotte » de forains, qui non seulement lui permît de se faire transporter où il voudrait et d'y rester tout le temps qu'il lui plairait, mais aussi d'y braver les inconstances de la température sans devoir cesser de peindre. Les parois de sa roulotte étaient garnies, au lieu de minuscules fenêtres, de larges ouvertures vitrées qui laissaient entrer à flots la lumière et ne lui cachaient pas le paysage. Quand la bise soufflait trop fort, quand la neige tombait, quand les éléments faisaient rage, Verstraete s'installait là-dedans, à l'abri de tout, et, à peu de chose près, comme en plein air; et il travaillait...

Il mena ainsi pendant plusieurs années une existence rustique, à la fois très dure et très douce, facilement consolé de toutes les privations et de toutes les fatigues par le

bonheur que lui donnait la poursuite constante de cet idéal de poésie et de vérité qu'il rêvait de réaliser, par sa vision émue des choses qui l'entouraient et lui parlaient leur langage divin. Tour à tour il habita Brasschaet, puis Calmpthout, dont les sites farouches l'avaient particulièrement séduit, à moins que sa roulotte ne le menât plus loin, en d'autres endroits plus ignorés et plus sauvages; — il habita très peu Anvers, où il n'allait qu'aux rares moments de repos obligé ou de soins nécessaires... Car on pense bien que cette vie en plein air devait avoir eu quelque prise sur ce corps pourtant robuste; les rhumatismes se vengeaient de l'audace qu'il avait montrée de si bonne heure à les défier. N'importe! Son meilleur repos, quand il ne travaillait pas, était encore de ne pas quitter les lieux mêmes où il était accoutumé; pendant que sa main paressait, son esprit, toujours exalté, créait de nouveaux rêves.

Bien qu'il n'eût reçu qu'une instruction incomplète, nul que lui ne parlait d'art avec plus de justesse, en des termes pittoresques, saisissants, et toujours avec une ardeur de conviction qui lui faisait admirer violemment ce qu'il aimait et détester non moins énergiquement, dans sa franchise naïve et brusque, ce qui froissait ses chères idées. O les curieuses et amusantes causeries, les discussions vives, fortifiantes, intéressantes, entre amis, — soit dans les endroits où il les menait, devant les superbes et infinis

aspects des régions campinoises, en pleins sables des polders, voulant qu'on partageât ses extases et ses adorations d'artiste, — soit dans les quelques voyages qu'il fit aux expositions importantes auxquelles il prit part et où l'on parvenait à le conduire, après l'avoir arraché, non sans difficulté, à sa besogne familière! Son esprit s'échauffait au choc de ces discussions et y puisait de nouvelles forces. Quelle joie quand, en face de quelque œuvre saine et belle, il croyait y découvrir comme un reflet de ses chères visions, il croyait entendre comme un écho de ses propres sensations ou comme le murmure d'une âme sœur de la sienne! Mais le plus souvent on le voyait errer, mélancolique et silencieux, dans les longues salles, garnies de toiles sans nombre, qui ne lui inspiraient qu'une chose : le regret plus vif de sa nature aimée, la nostalgie aiguë des campagnes qu'il avait quittées et où il avait hâte de retourner...

La Hollande fut le seul pays qui, en dehors de la Campine, l'attira et le séduisit. Il y trouvait, dans une atmosphère semblable, des émotions d'art analogues en leur diversité. C'est là qu'il peignit quelques-uns de ses meilleurs

tableaux : sa *Digue en Zélande,* son *Haleur,* son *Verger, etc.* Il y fit plusieurs séjours, notamment à Schoore, dans le Zuid Beveland. Et il semble que, durant cette période, son talent se développa, acquit plus de puissance, de largeur et de pénétration, dans la forme et dans le sentiment. Ces horizons plus vastes parurent donner à son esprit un essor plus robuste. Et ainsi il fut amené à diriger son attention du côté de la mer, à étudier à leur tour ses horizons immenses, ses ciels mouvementés, et toute la vie débordante, agitée et grave de l'océan. La mer le saisit au cœur, l'extasia, l'enfiévra. Ce n'était plus la mélancolie douce des nuits d'automne dans les campagnes des polders; c'était la colère des éléments, l'éblouissement du soleil sur les eaux changeantes, le grondement sourd des vagues, qu'il s'acharna à traduire sur la toile, dans une lutte corps à corps avec cette autre manifestation sublime de la nature qui lui révélait soudain sa puissance.

Les nombreux séjours qu'il fit à Blankenberghe furent féconds, et l'impression qu'il y ressentit fut très vive. Il partait à l'aube et ne rentrait que fort tard au logis. Souvent il y rentrait comme il en était parti, ayant passé toute sa journée à écouter la merveilleuse chanson des flots et à contempler leur souveraine splendeur, sans avoir touché à ses pinceaux, mais le cerveau hanté des prodigieux spectacles dont il s'était enivré. D'autres fois, il travaillait

AU MOIS DE MARS.

avec rage, dressant sa toile sur le sable ou sur l'estacade, au milieu même de la tempête, qu'il bravait, et qui venait le surprendre, et qu'il devait fuir enfin pour ne pas être bousculé ou emporté par elle brutalement. De cette lutte, de cette fièvre, sont nées plusieurs de ses plus radieuses et de ses plus fougueuses marines. La dernière fois qu'il séjourna aux bords de la mer, pendant l'été de 1894, son labeur fut énorme; il y resta six semaines et il en rapporta une vingtaine de toiles, — comme si quelque secrète voix lui eût dit qu'il fallait se hâter, et que cette moisson d'œuvres serait pour lui sans lendemain...

LES BOULEAUX.

III

ORT, trapu, les épaules larges, le front vaste, marquant une volonté ferme et tenace, l'aspect d'un campagnard plutôt que d'un citadin, avec, dans son visage bronzé par le hâle du grand air, deux yeux petits et vifs, réfléchis et observateurs, s'allumant tout à coup d'une flamme au contact d'une étincelle d'enthousiasme et d'admiration.... Tel est l'homme, — telle est sa peinture.

Peinture solide, rude parfois, maçonnée, quand l'expression des choses vues appelle l'énergique facture, toujours mouvementée et bien d'accord avec le caractère du « sujet ». Peinture essentiellement parlante et franche, où transparaissent nettement l'impression de l'artiste et son émotion,

dans sa force comme dans ses faiblesses, dans ses ardeurs comme dans ses hésitations, dans sa certitude et sa joie comme dans ses doutes et ses découragements. Car les heures d'un artiste ne sont pas toutes pareilles; il n'appartient qu'aux médiocres d'être sans cesse égaux à eux-mêmes, uniformément... Tour à tour, la foi qui crée les œuvres emplit le cœur, ou s'en retire, l'exalte ou l'abandonne. Il faut de ces heures-là aux inspirés, de ces heures où les nerfs se détendent, mais d'où l'on sort plus courageux et préparé à de nouveaux combats.

Verstraete les a connues, non moins que d'autres, et peut-être davantage encore, dans l'inquiétude de son esprit chercheur, jamais rassasié, en quête de tout ce qui, dans l'immortel poème de la nature, pouvait le séduire ou le fixer.

Sa marche en avant est facile à suivre au milieu de ses détours multiples. Nous l'avons indiquée déjà brièvement en esquissant la façon dont le peintre naquit à l'art et s'y épanouit. Mais deux choses le caractérisent particulièrement dès le début : sa marque originelle d'artiste bien flamand, de coloriste puissant, d'ouvrier robuste, qui affirme et glorifie sa race; et sa préoccupation, en traduisant le paysage, — de ne pas se borner à traduire la vie matérielle du paysage, mais cette vie doublée de celle de l'être humain, d'unir ces deux existences étroitement,

s'expliquant l'une par l'autre, se complétant mutuellement, au point de n'en faire qu'une seule.

Le coloriste, chez Verstraete, le rattache directement aux maîtres flamands. Il en a la santé et la force. Il en a surtout la franchise. Toute son œuvre en témoigne. C'est une lutte constante avec la réalité, un effort perpétuel pour arriver à la justesse du ton, à la vibration, au rendu précis des choses dans leur atmosphère propre, leur forme et leur coloration. Parfois, dans cette lutte, l'effort dépasse le but; l'exécution, voulant être énergique, est violente; la tonalité paraît presque fausse, n'ayant pu arriver à certaines notations d'effets étranges et fuyants, d'heures crépusculaires ou de midis triomphants impossibles à saisir. Mais rarement le peintre, vaincu, est surpris en deçà, trahissant la faiblesse, la crainte ou le renoncement.

Ces escarmouches de l'artiste avec la nature sont curieuses à suivre. Elles lui ont fait la main singulièrement souple, l'œil singulièrement exercé, dans les innombrables « études » qui servaient de préludes ou d'entr'actes à ses

œuvres plus complètes, celles où la voix du poète intervenait, s'ajoutant à l'adresse du maître-ouvrier. La coloration est toujours remarquablement solide dans sa justesse et sa puissance; les verts et les rouges chantent harmonieusement; les terrains sont établis, les plans exacts, l'horizon bien en place, sous des ciels dont la lumière n'a jamais rien de conventionnel. Et partout c'est la même honnêteté, la même naïveté, dédaignant les « ficelles » et les petits effets, et ne visant qu'à la seule vérité.

Par ces qualités-là, trop rares, surtout portées à un égal degré, Verstraete, avec quelques autres artistes de sa génération, continue bellement la lignée des anciens paysagistes flamands et néerlandais, commencée par ceux-ci, puis interrompue, dispersée, reprise ensuite à l'étranger et ramenée enfin depuis une cinquantaine d'années à son lieu d'origine.

L'histoire de ces transformations successives est intéressante, croyons-nous, à rappeler ici; elle servira à nous éclairer sur la situation exacte du paysage moderne.

IV

Le paysage est en effet d'origine bien flamande; c'est dans les Flandres qu'il prit naissance et s'y épanouit.

L'antiquité ne connaissait pas ce sentiment de la nature que les modernes ont éprouvé d'une manière si intense. Introduit dans l'art par le christianisme, qui volontiers opposait « l'œuvre de Dieu » à l'œuvre de l'homme, il s'est développé logiquement, grâce à l'existence rustique et patriarcale des monastères. Jadis c'étaient des esclaves qui cultivaient le sol. Quand des intelligences moins frustes daignèrent s'en occuper, une admiration surgit fatalement dans le cœur des hommes pour des choses jusqu'alors dédaignées; la solitude engendra

en eux, avec des pensées nouvelles, une poésie nouvelle aussi; ils se prirent à aimer ces bois, ces champs, ce ciel, toute cette nature, témoin de leurs travaux, compagne de leurs peines, vivant avec eux des mêmes joies et des mêmes souffrances; ils y trouvèrent un charme inconnu, une grâce de lignes et de formes dont ils voulurent animer leurs propres créations. L'architecture s'en inspira tout entière. Les cathédrales parurent des forêts leurs piliers s'élançaient vers le ciel comme des arbres au front couronné de feuillage, et elles semblaient transporter dans la majesté silencieuse des saints lieux la gloire de cette nature immense et vénérée. Et ce fut dans le Nord, où les disciples de saint Benoît, de saint Bruno et de saint François avaient établi leur retraite et mettaient en pratique les exhortations des Pères de l'Église, que ce sentiment s'affirma, avec éloquence, dans les œuvres des constructeurs et des statuaires, toutes parées des éléments d'une décoration originale, pour laquelle la flore des bois et des champs, la végétation infiniment variée des pays septentrionaux, constituaient une source inépuisable d'ornements. Le moyen âge en est tout parfumé. Des senteurs l'embaument; et comme un reflet du panthéisme antique, rajeuni tout à coup, l'éclaire de délicieux reflets.

La nature, tout d'abord, n'était entrée dans l'art qu'avec ses formes, non avec sa couleur. Timidement, peu à peu,

L'HEURE DES CHAUVES-SOURIS (SOIR A SCHOORE).

la peinture, plus inhabile, osa s'en emparer, elle aussi. Reléguée pendant longtemps au second plan dans la décoration des édifices, humble servante de la sculpture et de l'architecture, elle arrive à s'émanciper. Les verrières, les tapisseries surtout, brodées et tissées, nous montrent bientôt des aspects de nature insensiblement perfectionnés; puis les peintres mêmes, ceux de l'école primitive de Cologne avant tous les autres, s'en mêlent, ajoutent aux images des saints, aux portraits des donateurs, quelque fleurette symbolique, se hasardent davantage encore, indiquent quelque échappée de naïve campagne, la représentation d'un château, d'un monastère, d'une ville... Et enfin, avec la splendeur des miniaturistes flamands du XIVe siècle, le paysage triomphe soudain de tout son éclat.

Les chefs-d'œuvre qu'ils nous ont laissés, le *Bréviaire Grimani*, le *Livre d'heures* de la Bibliothèque de Munich, tant d'autres encore, — et tous ceux qui, ensuite ou en même temps, passèrent du livre au tableau, décorèrent les temples et les chapelles, en ces merveilleux panneaux qui font l'étonnement des siècles, — témoignent, non seulement de la prestigieuse habileté de ces maîtres, au premier rang desquels brillent les Van Eyck et Memling, mais du sentiment exquis avec lequel, par leur sincérité même, ils surent interpréter les travaux des champs, les saisons, tout le pittoresque de ce qu'ils voyaient autour d'eux, et dont ils

ne craignaient pas de rendre les moindres détails religieusement. Voyez leurs fonds de tableaux, les campagnes et les horizons qui, au loin, s'étendent, les lambeaux de paysage qui, çà et là, se découvrent par les fenêtres des chapelles ou entre les arcades des cloîtres; ce ne sont, en général, que des parties accessoires, très secondaires, dans leurs œuvres, exprimant des choses plus hautes; mais comme elles les éclairent, et comme elles rayonnent, baignant le tout dans une sorte de sérénité charmante et fraternelle! Il semble qu'on entende murmurer l'eau des sources courant à travers l'herbe toute fleurie; les cloches, là-bas, dans le village, appellent les paroissiens à la prière; les laboureurs sont à la peine; sur les chemins qui serpentent, des promeneurs se hâtent... C'est bien le pays de nos pères, le pays flamand tel qu'il était alors, tel qu'il est resté. Ils n'en ont pas voulu traduire d'autre, et leur imagination n'a point trahi leurs yeux. Et tous les éléments qui en font l'animation et le caractère s'unissent étroitement; l'être humain n'est pas séparé de son milieu; il n'est pas un simple « étoffage »; il est dans son atmosphère; il y respire. L'harmonie est parfaite, dans la paix religieuse qui plane, montant des âmes et imprégnant toutes choses.

Et tel était, chez ces naïfs et ces convaincus, l'amour profond du sol natal, que Roger Van der Weyden, allant en Italie, où sa renommée l'avait appelé, peindre des tableaux

pour les familles princières de là-bas, restait malgré tout fidèle aux sites de sa patrie bien-aimée, en emportait avec lui l'image respectée, les retraçait dans ces tableaux mêmes où il nous montrait des seigneurs milanais parmi les scènes de la Passion, se détachant sur des fonds de beffrois, de toits aux pignons dentelés et d'horizons flamands.

A part de rares exceptions, comme Thierri Bouts, qui, poussant plus loin qu'on ne l'avait fait jusque-là l'observation de la nature, ne craignait pas, dans son *Saint Christophe* (musée de Munich), de traduire un coucher de soleil extraordinaire, au milieu d'un ciel éclatant, où flottent des nuages violets sur un ciel doré, — un des effets les plus fugitifs et les plus difficiles qu'un peintre eût encore jamais osé tenter, — les peintres d'alors ne cherchaient guère la beauté des « effets », ne se doutant pas sans doute de ce qu'un peu de la nature qu'ils représentaient pouvait avoir par lui-même d'expression et de poésie. Et pourtant cette poésie, inconsciemment, ils la dégageaient de leur œuvre, par la religion même de leur travail, par le respect et l'amour qui conduisaient leur main et remplissaient leur cœur. Sans autre préoccupation que celle de reproduire fidèlement la nature, ils y mettaient quelque chose d'eux-mêmes qui en fixait le charme et la puissance, qui la faisait vivre éternellement de la vie de l'art et élevait leur réalisme minutieux jusqu'aux sommets divins.

Ainsi, les maîtres gothiques furent, du premier coup, les maîtres dans le paysage comme dans la figure; — et ceux-là seuls furent aussi des maîtres après eux, en qui brûla la même flamme et que sut inspirer la même probité du génie.

Cette flamme, après eux, s'affaiblit, s'éteint; cette probité se perd dans le maniérisme, l'imitation, l'exagération de qualités que n'embaume plus la fleur de naïveté. A la vérité simple succède une vérité de convention; aux tendres et jolis coins de campagne et de villages flamands ou hollandais font place des architectures bizarres, des sites étranges, où l'imagination des peintres se donne libre carrière. L'influence de l'Italie pèse lourdement sur eux et précipite leur décadence. A peine, chez quelques-uns, çà et là, un parfum du terroir s'échappe-t-il, malgré tout, du ragoût étrange et violent que préparent et cuisinent les italianistes éperdus.

Peu à peu cependant le paysage, qui jusqu'alors n'avait été considéré qu'accessoirement dans la peinture, tend à y prendre une place plus importante. Quelques artistes, tels que les frères Bril, Patenier et Henri Bles, semblent deviner

le parti qu'on en pourrait tirer comme genre spécial. Et d'autres, comme Van Orley, puis les Breughel, Teniers enfin, et Rubens surtout, génial en toutes choses, en accentuent le caractère, dans leurs « sujets », où reparaît, avec sa vigueur et sa finesse bien locales, l'atmosphère du pays natal.

L'abus des « accidents pittoresques », la préoccupation dominante de l'arrangement, de la composition, du « motif », le souci du côté décoratif empêchent malheureusement pendant très longtemps le paysage de pénétrer les vrais secrets de la nature. Les peintres ne la considérent que comme un « fond » à leurs tableaux; ou bien ils n'en retiennent que la forme extérieure, qu'ils corrigent au besoin, — le corps, et non point l'âme, qu'ils persistent à ignorer. Le silence et la solitude semblent leur faire peur; ils « étoffent » leurs toiles de personnages, destinés, non pas à vivre de la vie des choses qui les entourent, comme l'inconscient et naïf génie des maîtres gothiques nous les avait montrés, — et comme nos contemporains et, en particulier, ainsi que nous le verrons plus loin, celui auquel la présente étude est surtout consacrée, nous les montreront plus tard, — mais à les enjoliver, à leur donner un intérêt qu'ils croyaient devoir leur manquer sans cela.

Les idées qui, à cet égard, dominent les esprits pendant cette période longue et laborieuse qui va de la Renaissance

jusque bien avant même dans le XIXe siècle, où on les résume en principes pour les proposer comme règles académiques inviolables, sont assurément curieuses. Elles font méconnaître totalement l'art suprême des gothiques, jugé barbare dans son naturalisme incompris, et remonter la gloire initiale du paysage aux ancêtres italiens du XVe et du XVIe siècle, qui surent le mieux « harmoniser le choix d'un sujet emprunté à la fable ou à l'histoire avec l'aspect idéal de ses montagnes, de ses torrents, de ses temples en ruines ». Ce fut le triomphe du « paysage héroïque », réputé supérieur à tous les autres, mais à côté duquel on en admettait un second, le « genre pastoral ou champêtre », cultivé par les maîtres des Pays-Bas. Ces deux « styles », bien définis, avaient leurs lois et leurs préceptes. On n'acceptait point, par exemple, que les effets de lumière pussent être indépendants des sites choisis par le peintre. « Tel site », disait-on, « s'accorde mieux avec un effet de jour; tel autre *exige impérieusement* la nuit... » Et pour que ces effets, notés et catalogués, fussent obtenus dans les conditions voulues, une importance extrême était attachée à la « disposition » des rochers et des terrains « dans les différentes parties du tableau », de laquelle leur réussite dépendait souverainement. Enfin, quand le paysagiste avait bien choisi et réglé ses lointains, ses lignes, ses eaux, ses feuillages et le reste, il ne lui restait plus « qu'à rendre son paysage vivant

par l'heureux choix de quelques figures d'hommes ou d'animaux, ou par l'adroite disposition d'une fabrique, d'un tombeau, d'une ruine ou d'une chaumière avec ses accessoires (1) ».

C'est à l'aune de ces théories là, fabriquées après coup, comme toutes les théories, que les paysagistes anciens étaient mesurés; et c'est à elles en effet que la plupart d'entre eux paraissaient avoir obéi, jusqu'au moment où quelques personnalités fortes, puissantes, ayant l'intuition d'une nature plus libre et plus réelle, étaient venues troubler çà et là d'un éclair de génie la monotone quiétude des conventionnels arrangeurs, aimables et habiles, de « motifs » étoffés, et, tout en étant respectueuses encore des recettes de « composition » habituelles, en arrivaient, instinctivement entraînées par une force irrésistible, à traduire avec un charme réel l'enveloppante poésie de nos ciels des Flandres, le calme vaporeux des horizons néerlandais, la mélancolique fluidité des airs chargés de vapeurs moites ou de brumes humides. Telles toiles de Van Goyen, de Wynants, de Vandevelde, de petits maîtres parfois très secondaires, révèlent ainsi comme un avant-goût de sensa-

(1) Ces règles sont ainsi définies dans un article spécial que consacre au *Paysage* le *Nouveau Dictionnaire de la conversation*, par une société de littérateurs, de savants et d'artistes, publié par Aug. Walhen et édité à Bruxelles avec la date de 1843. On croit rêver en constatant que l'on en était encore là il y a cinquante ans !

tions neuves, encore inéprouvées. Jacques Ruysdael surgit au milieu d'eux, les dominant tous, avec la verve impétueuse d'un coloriste et d'un dessinateur bien plus qu'avec la douceur d'un poète; il devina la majesté des solitudes, mais il les voulut surtout animées de la grande course des nuées, du fracas des tempêtes, du bouillonnement des cascades et des torrents, et peuplées de chênes tordus par le vent; non moins que les autres, il s'ingénia à faire du paysage une chose où la fantaisie participe autant que la réalité.

Hobbema seul, quoique moins fécond et plus inégal, eut la prescience d'une vérité plus complète et plus sincère. A la puissance du coloriste il osa joindre la spontanéité d'impressions veuves d'influences et de préjugés. Il ne craignit pas de trouver intéressante, par exemple, une simple allée d'arbres toute droite, traçant dans la campagne sa silhouette maigre, telle qu'elle était apparue à ses yeux et sans qu'il songeât à en « corriger » la ligne peu pittoresque (1). A la complication de ses prédécesseurs et de ses contemporains il oppose une simplicité rustique qui l'a fait méconnaître, ignorer, mépriser pendant si longtemps, comme un peintre terre à terre, inférieur à tous, alors qu'elle l'élève, au con-

(1) L'*Avenue de Middelharnis*, à la *National Gallery* de Londres; — la *Maison de campagne*, ancienne collection San Donato.

LA RENTRÉE DU BÉTAIL.

traire, bien au-dessus d'eux chaque fois qu'il s'y abandonne. Il a découvert la poésie par cela même qu'il ne l'a point cherchée; elle est venue à lui; il s'est rapproché de la nature, et la nature a mis sur son front le baiser des élus.

Ce fut la fin, malheureusement; l'effort de Ruysdael et de Hobbema ne fut pas secondé; la flamme de leur cœur n'alluma point d'autres flammes. Et, plus profondément que jamais, les paysagistes s'enfoncèrent dans l'ornière fatale de la routine, dans la pratique du « sujet » mille fois répété, toujours le même, méticuleux, sans accent et sans conviction. La nature se renferma en elle-même avec ses secrets; et les beaux ciels de la Hollande, les robustes campagnes des Flandres redevinrent muets : personne n'avait su les comprendre; et personne, pendant bien longtemps, — près de deux siècles! — ne les fit plus parler.

Ce n'est certes pas en France, au XVIIe ni au XVIIIe siècle, que le paysage put caresser l'espoir d'un essor nouveau ou d'une aide efficace, du moins dans la voie de la vérité. Les nobles traditions du « grand siècle », les goûts pom-

peux de la Cour, tout devait favoriser les insipides conventions du « paysage héroïque », seul admissible, le genre « pastoral ou champêtre » étant lui-même considéré comme méprisable, bon tout au plus à servir d'accompagnement aux « magots » qui scandalisaient si fort le Roi-Soleil. Le Poussin composait des sites majestueux, épiques, dignes des dieux de l'Olympe, et Claude Lorrain façonnait, avec le sentiment de la lumière qu'il est juste de lui reconnaître, une nature magnifiquement décorative, que les ingénieurs des jardins s'ingéniaient à imiter, pliant la réalité au caprice des hommes, au lieu que ce fût elle qui leur dictât ses ordres... Mais tout ne devait-il pas obéir, — même Dieu, — aux fantaisies des rois?

Puis, c'étaient les paysages rococo des petits maîtres galants et licencieux, Boucher, Watteau, Lancret, simples fonds à des scènes de boudoir mythologiques, d'ailleurs délicieuses parfois, mais dans lesquels Diderot déclarait judicieusement ne pas trouver un seul brin d'herbe qui parût avoir poussé dans les champs; — puis les paysages larmoyants et mélodramatiques de Joseph Vernet, qui avait le don d'enchanter le même Diderot par leur sentiment faux et leur sensibilité de commande, aussi contraires à la vérité que les froides élucubrations des peintres de style.

Ce n'est pas non plus de cette manie d'imitations antiques escortant l'invasion des Grecs et Romains dans l'art, qui

s'empara tout à coup des esprits dans les dernières années du siècle, que l'on aurait pu attendre une vision plus saine et plus juste des choses. Un esthéticien de l'école de David n'allait-il pas jusqu'à écrire, dans ses *Lettres critiques et philosophiques sur le Salon,* en 1796 : « Je ne vous dirai rien du paysage : *c'est un genre qui ne devrait pas exister.* »

Et cependant des écrivains comme Jean-Jacques Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre, déjà bien avant ce temps-là, avaient célébré cette conquête nouvelle dont le siècle suivant allait s'enorgueillir, le « sentiment de la nature ». L'un avait signalé avec une ferve singulièrement pressante « l'or des genêts et la pourpre des bruyères, la majesté des arbres, l'étonnante variété des herbes et des fleurs ». L'autre, décrivant minutieusement les nuances délicates que donnent aux choses la lumière du jour, l'air qui circule, l'atmosphère qui les baigne et se joue sur elles en reflets infinis, s'était plaint de ce que la langue française n'eût pas assez de termes pittoresques au service de cet « art nouveau de rendre la nature ».

Plus d'un peintre assurément avait été sensible à ces voix de poètes indiquant des chemins inexplorés. Les *Effets de soleil,* les *Couchers de soleil,* les *Soirs* et les *Matins* ne manquent pas dans le bagage des paysagistes d'alors, non plus que les « vues de forêts » et les « sites agrestes » ; les catalogues des Salons des dernières années du siècle le

prouvent suffisamment. Mais ces intentions ne se marquaient vraiment que dans les titres mêmes des tableaux. Si les âmes s'ouvraient à cet « art nouveau », la main des artistes n'était pas apte à les seconder; l'exécution matérielle n'était pas adéquate à la pensée qui devait la dicter; trop servilement attachée aux doctrines, elle manquait encore de cette liberté d'allures qui lui eût permis de tout exprimer; la sensibilité était partout, excepté dans la vision, — l'éducation de nos sens étant généralement plus lente à accomplir, dirait-on, que celle de notre esprit.

Et puis, le règne du classicisme n'était guère fait pour hâter beaucoup le mouvement, libérer les intelligences et les yeux des images dominatrices. Nous avons vu plus haut les idées qui avaient cours en matière de paysage, les règles qui lui étaient assignées et dont il ne lui était point permis de sortir sous peine de manquement grave aux lois de la « beauté ». On ne permettait au paysage d'exister qu'à la condition expresse d'obéir sagement aux souveraines prescriptions de l' « idéal ». Ces prescriptions, un paysagiste, Valenciennes, s'était chargé lui-même de les formuler dans une sorte de code auquel se soumit toute la génération de peintres qui, sous sa direction, étudia la nature pendant le premier quart du XIXe siècle. Elles sont piquantes et édifiantes :

« Le devoir du peintre de paysage n'est pas de nous

donner « le froid portrait de la nature insignifiante et ina-
« nimée », mais de la faire parler à l'âme « par une action
« sentimentale ». Il doit lire, comparer, « s'enthousiasmer à
la lecture des poètes qui ont décrit et chanté la nature » ; la
voir à travers Sapho ou Théocrite — descendre « au Tar-
« tare avec Ixion ou Sisyphe », — gravir les rochers avec
Ossian... » On se demande parfois, quand on parcourt la
liste des concours du paysage historique ou les livrets des
Salons de la première moitié du siècle, dans quels recueils
innomés, dans quels dictionnaires de la fable les peintres
du temps puisèrent leurs sujets : c'est Valenciennes qui est
responsable de ces débauches d'érudition. En « établissant »
qu'aux quatre parties du jour correspondait « un choix de
« sujets propres à embellir le paysage », il a fait sortir de
tous les manuels toutes les variétés de demi-dieux, nymphes,
dryades, hamadryades, ægipans, satyres et sylvains ; — il a
réveillé au fond de l'histoire romaine des héros justement
oubliés. Au matin, « moment où la riante Aurore sortant des
« bras de son vieil époux répand des herbes et des fleurs
« sur la surface de la terre », le paysagiste ne perdra pas son
temps à représenter « les habitants de la campagne se diri-
« geant à leurs travaux rustiques, pendant que leurs fidèles
« et innocentes compagnes s'occupent de la troupe intéres-
« sante des volatiles qui les suit battant de l'aile et deman-
« dant, par des sons variés et perçants, la graine préparée

« pour son premier repas. » Il se plaira plutôt à évoquer les *Fêtes de Delphes,* les *Heures attelant au char du soleil quatre coursiers fougueux*. Pour le *Soir,* il pourra aller chercher jusque chez les « modernes » : *Tarsis et Zélie dans la vallée de Tempé;* pour la *Nuit*, *Phrosine et Mélidor* seront des sujets convenables. Quant à l'histoire romaine, elle peut être mise en tableaux, aussi bien qu'en sonnets; elle offre aux paysagistes des ressources infinies. Victor Bertin, élève et continuateur de Valenciennes, ne trouvera-t-il pas un sujet de paysage dans l'épisode de : *Tanaquil prédisant à Lucumon sa future élévation au moment où un aigle lui enlève sa coiffure* (1)? »

On voit, d'après cela, ce qu'était devenu l'amour de la nature, un instant entrevu, et quels courants contraires venaient tout à coup s'opposer à son libre essor. Et cependant, malgré tout, comme chez les timides admirateurs de Rousseau et de Bernardin de Saint-Pierre, le secret instinct de la vérité couvait dans les âmes; des disciples du classicisme ne craignaient pas de conseiller à leurs élèves, comme Achille Michallon, vers 1820, « de bien regarder la nature et de la reproduire naïvement avec le plus grand scrupule ». Que ne mettaient-ils eux-mêmes ces conseils en pratique! La bonne volonté sans doute ne leur manquait point, mais la force; ils « regardaient la nature », mais ils

(1) André Michel, *l'Œuvre de Corot* (*Revue des Deux Mondes*, t. CXXXIII, 1896).

la regardaient mal, se méprenant sur le sens de ce beau mot de « naïveté », qu'ils employaient sans en connaître le charme et la magie.

A cette même époque, un peintre se révélait en Angleterre, un peintre qui soudainement poussait le même cri de délivrance, mais en joignant cette fois l'exemple à la parole. Il s'appelait John Constable. Né et élevé dans le culte des chefs-d'œuvre de l'art flamand, que son pays conservait avec vénération, il s'en était inspiré, à l'exemple de ses illustres confrères et prédécesseurs, Reynolds et Gainsborough, sur qui l'influence de Rubens et de Van Dyck avait été si grande. Échappant en partie aux fureurs du classicisme, que l'Angleterre avait tenu à distance, protégée par la mer, sauvegarde des dangereuses compromissions, comme ils avaient échappé en partie à celles de l'italianisme, ils se trouvaient mieux préparés que d'autres à écouter les voix nouvelles, à reconnaître que ce qu'elles leur disaient était comme un écho de ce que les vieux maîtres leur avaient tant de fois murmuré dans leurs œuvres. Et cet écho leur parlait de la vérité, triomphante malgré tout de la fausse conven-

tion, de la nature, toujours belle en sa radieuse simplicité, de la vie, dont aucun mensonge ne saurait jamais ternir le pur éclat. Même inhabiles ou insuffisamment inspirés, les vieux maîtres leur indiquaient la route, et ils marchaient vers le même but. Constable s'enivrait de plein air. A ceux qui, académiquement, arbitres du style noble, proclamaient la puissance du « brun », proscrivaient le vert du printemps et l'or de l'automne, il répondait, extasié : « La nature renaît ; tout verdit, tout fleurit, tout s'épanouit autour de moi. A chaque pas, il me semble entendre ces paroles de l'Écriture : « Je suis la résurrection et la vie. » Courageusement, il s'attachait à traduire, comme il la voyait, comme il la sentait, cette nature continuellement changeante, sans se préoccuper ni de doctrines, ni de systèmes, ni de ce que d'autres avaient fait avant lui, ni de ce que d'autres lui conseillaient de faire. Et ainsi, comme inconsciemment, il arriva à donner, de certains effets non encore étudiés, de certaines heures du jour, de certains sites jugés autrefois sans aucun intérêt, des impressions extraordinairement justes et spontanées, avec une liberté de facture et un mouvement inattendus, et telles que nul peintre avant eux n'en avait noté d'aussi imprévues. Ses innombrables études, ses esquisses, ses « pochades » sont particulièrement curieuses à cet égard. Elles devancent leur époque ; et, tout en rappelant les maîtres néerlandais, Ruysdael et Hobbema, par le

SOIRÉE D'AVRIL (LABOUR).

coloris et par la mise en page, elles annoncent et affirment déjà la régénération du paysage.

Les œuvres de Constable, exposées à Paris, y produisirent une sensation considérable; elles arrivaient juste au moment où, nous l'avons vu, l'impérieux besoin d'une délivrance tourmentait les esprits, agités, hésitants, incapables d'action. Combattu d'abord, cela va sans dire, discuté, admiré, il triompha enfin pleinement de ses propres adversaires... Cela se passait en 1824.

Et aussitôt ce fut comme un grand déchirement dans le ciel, jusqu'alors obscurci et voilé. On voit surgir tout à coup Paul Huet, parti le premier de tous, seul, à la suite du peintre anglais qui venait ainsi tout à coup de dissiper le malentendu, expliquant ce que Jean-Jacques Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre avaient prêché sans se faire comprendre, remettant sur son piédestal le paysage conspué, ramenant sur le continent les vieilles traditions perdues de l'École néerlandaise; — puis, bientôt après, Théodore Rousseau, qui continue ces traditions plus puissamment encore, dégagé de tout romantisme, et plus étroitement dans sa liberté même, Jules Dupré, Daubigny, Courbet, dont le talent robuste, nourri de sève flamande, proclame avec éclat les indiscutables affinités, toute cette admirable pléiade enfin qui, du premier coup, porta à son apogée la gloire du paysage moderne. Nous n'aurions garde de ne pas en

exempter Corot et Millet; mais, dans cette pléiade, ils rayonnent comme deux personnalités très distinctes, se rattachant moins que les autres aux écoles du Nord, — Corot né plutôt de l'école classique, commençant par le paysage romain, s'affirmant surtout poète, fantaisiste, rêveur, se créant dans le monde réel un monde à part, où l'imagination a presque autant de part que l'observation, et qui parvient à unir l'une et l'autre dans un intime mariage, sous la caresse de sa vision émue et de sa sensibilité, — Millet, plus grand, poète aussi, dans un monde créé par lui également et animé de la présence dominatrice de l'être humain; — mais nous aurons à en reparler plus loin, quand nous marquerons sa large influence dans l'œuvre contemporaine.

V

De France, le mouvement ne pouvait tarder de se propager en Belgique. Et c'est par la France que l'on vit rentrer chez nous l'héritage de nos pères, pendant si longtemps abandonné et dilapidé, puis recueilli par d'autres, rendu fécond et prospère enfin. La restitution fut tardive, lente, difficile d'abord. On semblait hésiter à reconnaître l'enfant prodigue, que l'on croyait perdu ; le souvenir s'en était effacé des mémoires, obscurcies par d'autres images, trahies par d'autres affections.

Ici aussi les conventions régnaient. La Belgique, province française, suivait fidèlement l'exemple de ses maîtres ; Paris « donnait le ton » ; Bruxelles suivait, ayant d'ailleurs

eu l'honneur d'héberger le grand David en personne, père d'une nombreuse lignée de classiques académisant. Van Assche, le « patriarche des paysagistes », était vénéré, et l'on appelait encore Ommegang, mort en 1826, le « Racine des moutons ». En même temps, ou un peu après, successivement, De Marneffe, Jacob-Jacobs, Kindermans, De Jonghe, Kuhnen travaillaient avec conviction à ennoblir la nature, à la romantiser, à la rendre plus belle, plus poétique, corrigée d'un tas de petits défauts insupportables en bonne société : nature spéciale, échevelée, délirante; pittoresque artificiel, fait d'arbres mal peignés, de ruisseaux furieux, de montagnes idéales, formant une sorte de chaos et de tremblement de terre perpétuels. Il leur fallait des cascades écumantes, des rochers fantastiques, des clairs de lune élégiaques, obéissant aux codes en honneur, bourrées de règles, qu'il suffisait d'appliquer selon les nécessités et les sujets. Il y avait des recettes pour qu'un même paysage exprimât tous les sentiments de l'âme, au choix, la tendresse, la colère, le désespoir, etc.; un peu plus ou un peu moins de rochers, de nuages et de feuilles agitées par le vent, et la chose était faite. Volontiers, certes, songeaient-ils aux anciens, mais ils y songeaient mal, les regardant à travers les conventions d'école, exagérant leurs qualités et les parodiant.

La révolution du paysage en France trouva en Belgique

d'ardents soutiens. Le premier, le plus digne, celui qui en résume le plus nettement et aussi le plus sobrement les tendances, ce fut Fourmois, dont le talent sain, précis, correspond en plus d'un point à celui de Théodore Rousseau, sans en avoir la puissance et la grandeur. Chez lui, le dessinateur, correct, souvent froid, rarement ému, se double d'un coloriste sans éclat ni surprises, mais sincère et solide. Il n'a pas la fougue du maître français; il est plus timide, bien appliqué, préoccupé de la justesse et de l'exactitude; et, à cet égard, il ouvrait au paysage belge le bon chemin; il lui apprenait à aimer nos campagnes flamandes et wallonnes, telles qu'elles sont, dans leur pittoresque tranquille et leur chère saveur; et il en montrait le charme reposant, si opposé aux attitudes apprêtées qu'on leur avait données auparavant, en les choisissant certes un peu, en les habillant, mais avec discrétion et des soins respectueux qui n'allaient point jusqu'à en travestir les simples beautés.

Avec lui, autour de lui, et même après, l'élan semble lent à mener plus loin la rénovation. Car l'élan ne va guère, pendant très longtemps, au delà de la sage audace de Fourmois. Bien au contraire, aucun de ses disciples ne possédant ses qualités, encore appréciables aujourd'hui, le mouvement s'attarde, subit des résistances, se lasse en redites ou en repentirs. Il semble que l'arbre, dépéri, transplanté, ait besoin, pour repousser dans le sol natal, d'une

somme de forces plus grande, d'un temps d'autant plus long qu'il en fut depuis plus longtemps séparé. Mais il semble aussi qu'une fois ses racines rattachées à la terre nourricière et y retrouvant la source de leur vitalité, l'arbre, se sentant revivre de la sève qui le fit naître, s'y développera plus profondément, dans une floraison plus durable.

Hippolyte Boulenger est le jardinier de cette floraison. Contesté, presque inconnu à l'heure même où la gloire du paysage français ne rencontrait plus guère de détracteurs, il n'aurait pas déparé la célèbre pléiade. Admirable peintre et poète exquis, il a interprété la nature dans ses nuances les plus délicates et les plus subtiles, avec des finesses de coloris, une légèreté d'exécution, une émotion douce et sereine, qui le placent au premier rang. Flamand dans l'âme, nourri de sang flamand, il a su, plus que tous les autres paysagistes de son époque, s'assimiler les traditions et les souvenirs de sa race, sans en être l'esclave, et en y fortifiant sa libre individualité. Il est personnel plus qu'aucun d'eux, absolument, complètement, — plus que Rousseau, que Daubigny et que Dupré, — personnel autant que Corot, et avec bien autrement de variété et de justesse. Dans l'épanouissement du paysage moderne il a apporté une note qui n'appartient qu'à lui : la grâce dans la force et la tendresse dans la sincérité. Il a mis dans la nature ce que ni Rousseau, ni Dupré, ni Daubigny n'y

mirent jamais : la caresse d'un rayon qui fuit, le chant des oiseaux, la joie de vivre. Si Corot y sut mettre cela, lui aussi, et certes mieux que personne, ce fut bien moins par le seul pouvoir de la vérité que par l'adresse d'un artifice tournant trop vite au procédé. Rousseau fait presque uniformément la nature austère et majestueuse, peuplée de chênes séculaires, avec ses automnes graves, ses solitudes sauvages, ses aspects de sombre et implacable sévérité... Boulenger l'emplit de printemps, de sourires et de soleil.

Avec Hippolyte Boulenger, le paysage renoue en Belgique, comme il l'avait fait en France, la chaîne de l'art ancien à celle de l'art nouveau définitivement instauré. Et grandi, illuminé par une vision et une compréhension toute moderne des choses, il reprend possession de son antique patrimoine. C'est le couronnement. La nature a parlé, faisant entendre, dans les lieux mêmes chers aux maîtres d'autrefois qui les illustrèrent, depuis les gothiques naïfs et attendris jusqu'aux robustes Hollandais Ruysdael et Hobbema, une voix que ces maîtres n'entendirent jamais...

Le rêve est accompli.

Arrivé à ce point, presque tout à coup, après un aussi grand effort, le paysage devait fatalement arrêter sa marche, piétiner sur place.

A côté de Boulenger, un autre grand artiste, Louis Dubois, n'avait pas été inactif au mouvement, portant l'évolution de tous les côtés à la fois, dans tous les genres, dans la figure, la marine et le paysage, où ses rares dons de coloriste s'épanouissaient en impressions lumineuses parfois adorables, jouant à peu près en Belgique le rôle multiple de Courbet en France, tempérament assez semblable au sien, mais inégal, et manquant d'une science suffisante pour rendre sa pensée. Et ce fut alors une époque brillante, de production ardente et de lutte courageuse contre les résistances et les effarements; car cette lutte, apaisée au dehors et terminée par la victoire des novateurs, commençait seulement ici, renaissait plus vive, plus acharnée, dans le cercle plus étroit où elle se livrait en ce moment; et la bataille semblait plus rude aussi, avec des allures plus hardies et plus indisciplinées, s'étendant d'ailleurs sur tous les domaines de l'art, au nom du modernisme et de la vie, battant en brèche les préjugés, les formules, la routine, le romantisme après le classicisme, et tout ce qui pouvait contrarier une recherche plus saine et plus complète de la vérité.

Mais, la bataille gagnée, et ceux qui l'avaient engagée

LA MAISON DU BUCHERON.

disparus, hélas! en pleine maturité, l'accalmie se fait. La terre conquise ne cesse pas, entre les mains de leurs héritiers, de donner ses fruits; ceux-ci la cultivent, l'exploitent laborieusement, sans songer peut-être, pendant longtemps, à en renouveler les forces productives, à l'améliorer, à l'étendre. Et peu à peu, fatalement, elle s'appauvrit, et les beaux arbres aux fruits d'or commencent à s'étioler...

Bien des efforts, certes, sont tentés, qu'interrompt trop vite la lassitude. Pendant que, dans un genre spécial, Alfred Verwée et Artan continuent victorieusement la lignée des coloristes, des « écoles » essayent de succéder à l' « école de Tervueren » qu'avait fondée Boulenger : mais ni l'école de Genck, ni l'école de Termonde n'ont été au delà de ce que peuvent produire de simples groupes de camarades qui se rencontrent en une même villégiature; une fois les « motifs » à peindre connus, l'école est, par le fait même, dissoute.

Des deux côtés, en France et en Belgique, les « talents » foisonnent; mais combien est rare l'étincelle de génie qui doit les enflammer! Que de redites, de recommencements, d'habiletés à refaire ce qui fut si bien fait dans l'entraînement des jeunes exaltations! Les chefs l'ont emportée avec eux, cette étincelle sacrée! On dirait qu'après eux, ainsi que nous le constations au lendemain du jour où jadis d'autres maîtres, eux aussi, disparurent, la nature s'est tue, se

renfermant en elle-même, refusant de se livrer encore, fidèle à ses premiers amants.

Oh! ceux qui, continuellement, répètent leur chanson, la petite chanson qui, un jour, leur valut par hasard d'être applaudis!... Éternelle aventure des premiers succès, des débuts prometteurs, qui n'ont pas tenu! Aventure navrante et désolante! Toujours le même tableau, toujours moins bien! Ils sont ainsi dix, vingt, cent, chaque année; impossible de s'y tromper; de très loin on les aperçoit; vainement voudrait-on les fuir, on les reconnaît, ils vous accrochent, ils ne vous lâchent plus...

C'est l'histoire de toutes les périodes d'art succédant à d'extraordinaires prospérités. Le champ pourtant n'est point stérilisé; il suffit d'une semence pour y faire germer de nouveaux fruits. Bientôt la pensée active va le fouiller, le bouleverser peut-être, à la recherche de l'inconnu. Des aspirations s'élèvent vers quelque chose de mieux. On sent qu'il est possible d'aller au delà, dans le mystère et la splendeur incessante de la création. Les uns s'échauffent, les autres s'égarent, poursuivant ce but cher à tous les vœux, toujours plus proche et qui sans cesse se dérobe, — la lumière! Des initiateurs posent les bases de systèmes déconcertants, inattendus, découvrent soudain des horizons larges, ouverts à ceux qui les suivront. Luministes, impressionnistes, néo-impressionnistes, remuent tout autour d'eux,

suscitent des colères, provoquent à de nouveaux combats...

Cependant, quelques-uns, attentifs à ces cris de guerre, assez sages pour ne pas fermer l'oreille à la voix de leur cœur, assez forts pour ne pas se perdre dans la mêlée, travaillent... Le courant de naturalisme, venu de France par le chemin de l'Angleterre, est remonté peu à peu, plus haut, jusqu'à sa source suprême, vers la Hollande; et là aussi il a ranimé dans le sol glacé la vieille semence de l'art d'autrefois. La Hollande, à son tour, a retrouvé le charme de sa tranquille poésie; et, dans ses marais, sous son ciel chargé de vent et de nuées, s'exhale doucement le parfum de son intime et pénétrante paix. Une sympathie de sensations porte vers elle nos peintres, nous fait comprendre et aimer les siens; et, des deux parts, un accord s'établit, une fraternité se lie, qui fortifie les uns et les autres dans un labeur où tant de points communs les réunissent.

C'est au milieu de ce labeur qu'apparaissent alors une sorte d'espoir de rajeunissement, l'indice d'une vigueur à poursuivre la marche en avant, non dans l'égarement de conquêtes téméraires, et dans les voies tracées, suivies déjà, mais refleuries. C'est à ce labeur qu'appartient, avec quelques autres, — tels que Courtens, Verheyden, Heymans, Vogels, — Théodore Verstraete.

VI

Nous avons vu Verstraete, dès ses premiers pas, ne s'inquiéter que de son œuvre, s'éloigner, s'isoler, dans l'enchantement de son émotion et de son rêve, tout ensemble poète et paysan, vivant de la vie des choses qu'il admire, s'identifiant avec elles, les grandissant à la hauteur de ce que son âme éprise les faisait à ses propres yeux.

Il ne s'inquiète pas de l'effet que produiront sur le public ses premières interprétations de nature; il ne s'en inquiète que juste assez pour y trouver soit un sujet d'encouragement, soit un sujet de colère contre lui-même, en constatant l'impuissance où il s'est trouvé d'avoir su communiquer ses impressions aux autres, — ou encore juste

assez pour y trouver un très modeste gagne-pain. Car il faut vivre; — il faut vivre surtout pour continuer l'œuvre commencée.

Et puis, si tout de suite la foule ne va pas à lui, s'il ne s'impose pas de prime abord, c'est qu'il est trop divers, attiré par mille effets, les plus opposés et les plus dissemblables, passant d'une note à l'autre, parcourant toute la gamme des sensations, déroutant les « amateurs » par sa variabilité et son esprit toujours en éveil, se répandant partout — sans se laisser fixer ni séduire par la tentation des succès faciles, féroces, et dévorants.

Verstraete est un combatif. Il lutte, mais non en stériles batailles de mots et d'idées; il lutte à coups d'œuvres; il lutte contre lui-même, contre tout ce qui retarde sa propre expansion et l'empêche de rendre ce qu'il souhaite et comme il le souhaite; il lutte corps à corps avec la nature : — lutte d'amour, lutte délicieuse! Et peu à peu il arrive à traduire des vibrations de lumière, des mouvements de ciels, des attendrissements et des joies avec une vigueur et une souplesse qui portent la marque profonde d'une indiscutable individualité.

Tout nous l'a montrée déjà, cette individualité, nourrie de sang flamand, dans ses merveilleux dons de coloriste, dans sa vigueur d'accent, dans sa simplicité, où n'apparaît guère l'adresse d'un virtuose, et victorieux par le seul pou-

voir de la vérité. C'est bien un descendant direct des vieux maîtres, mais dans le sens large du mot, sans préoccupation ni trace aucune d'imitation.

Et ici il nous semble utile d'insister.

Quand nous parlons de la tradition et de la renaissance de l'art flamand, ce n'est point pour approuver un mouvement qui aurait eu pour unique but de refaire ce que faisaient les maîtres d'autrefois, mais pour constater qu'il était possible de les continuer en obéissant, comme ils le firent dans l'atmosphère où ils étaient et avec les ressources restreintes dont ils disposaient, à son tempérament, à son instinct, honnêtement, loyalement, sans écouter d'autres sollicitations que celles de sa conscience et de son cœur. Refaire ce qu'ils faisaient, les recommencer, les pasticher dans leur façon de peindre et dans leurs sujets, c'eût été, ce serait absurde, sinon impossible. Tout a changé depuis eux; nos idées, nos mœurs, nos préjugés se sont modifiés sous l'influence de toutes sortes de circonstances. Le siècle est différent : — l'art, dans son expression et dans sa forme, ne peut que l'être aussi. Notre époque est une époque d'agitation fiévreuse et de nervosisme. Bon gré mal gré, l'art, qui est le reflet et l'image des époques où il naît, a aussi un peu de tout cela.

Certes, il y a des degrés et des nuances. En France, par exemple, où ce caractère de fièvre et de nervosisme se mani-

feste avec une intensité particulière, l'art s'en est imprégné tout entier, au suprême degré, et il en est l'expression exaspérée. Ne nous étonnons pas de le voir ce qu'il est, superficiel, hâtif, d'une subtilité raffinée, d'une corruption spirituelle, malsain après tout : étant ainsi, il est sincère, il est d'accord avec l'esprit et avec les mœurs dont il est l'émanation fidèle; sa corruption et sa subtilité font sa véritable saveur. Époque de décadence, — art de décadence.

Et cette décadence du siècle, ce raffinement des mœurs, cette agitation intellectuelle constante ont pénétré partout, du Midi au Nord. Nous en sommes atteints, comme tout le monde, — comme les Hollandais même, dont l'art pourtant a su conserver si religieusement le grand sentiment de calme et de paix qu'il avait jadis. Cette paix, rappelez-vous ce qu'elle était du temps des « petits maîtres », du temps de Jan Steen, de Pieter De Hooch et de tous les autres : radieuse, ensoleillée, d'une gaieté exubérante, haute en couleur et sensuelle. Aujourd'hui, ce n'est plus du tout la même chose. L'art hollandais, tout en gardant sa santé et sa vigueur, est devenu pensif, presque triste même. Ce sont des intérieurs peuplés de figures dolentes de vieillards, des idylles de pauvres gens, d'une émotion douce et captivante. Quant aux paysagistes, quelle réalité, tour à tour poignante ou émue, mais quelle réalité différente de celle que les anciens ont fixée sur leurs toiles! Le souffle moderne a

LES MEULES.

passé, transformant tout sur son passage et emportant avec lui la belle humeur d'autrefois. Car nous ne sommes plus gais, nous ne savons plus même rire; notre rire est inquiet. Cherchez, dans les expositions, les choses ayant quelque prétention à la joie : vous ne trouverez que caricature ou niaiserie, — de l'esprit quelquefois, mais un esprit qui rit du bout des lèvres, sans conviction et sans franchise.

En vain voudrions-nous remonter le courant des siècles; nous ne le pourrions pas. Il y a une chose cependant qui n'a pas été emportée dans le remue-ménage universel des idées qui s'est fait : c'est le sentiment inné de la race, c'est l'originalité native qui, en dépit du fameux « rapprochement des distances » et des fraternisations qui s'ébauchent, ne cessera pas de distinguer certains peuples de certains autres. Voilà ce que le souffle moderne a laissé quand même intact et persistant, malgré le nervosisme, la fièvre et autres maladies caractéristiques dont nous sommes tous plus ou moins frappés. Toujours, au fond de nous, quelque chose survit qui n'est à aucun autre. C'est ce « quelque chose » qui fait que l'art d'un peuple peut rester original et puissant. Ceux qui, parmi les artistes, lui obéissent sont les premiers; les autres ne comptent pas.

Il se peut que les qualités particulières à la race flamande soient peu développées chez tel ou tel artiste; le sentiment de l'individualité a grandi, depuis un demi-siècle, dans des

proportions extraordinaires, au point parfois de dominer, d'annihiler presque le sentiment de la race. Il est des peintres qui, nés en pays flamand, n'ont rien des qualités légendaires et typiques de l'école flamande, ni la santé du coloris, ni la robustesse; on les croirait nés en plein mouvement parisien. Par contre, il y a eu des peintres français, comme Courbet, possédant toutes les qualités flamandes à un degré très prononcé. Mais ce sont là, en somme, des exceptions, et encore arrive-t-il que l'origine tout de même se trahit de quelque façon et si peu que ce soit... Quoi qu'en disent les renverseurs de frontières, rien n'empêchera les Flamands, dans leur art, de rester Flamands, comme les Hollandais sont restés Hollandais, et comme les Français, dont l'art charmant, tapageur et gracieux, continue en définitive les traditions qui lui ont donné, au XVIIIe siècle, son véritable caractère, n'ont pas cessé d'être Français.

La vigueur et la santé, qui sont les caractéristiques de l'école flamande, n'excluent pas d'autres qualités. A ces dons robustes, qu'il possède, Théodore Verstraete joint des dons curieux de tendresse. Ce fort est aussi un délicat, —

comme le fut Boulenger, dont il se rapproche par plus d'un point, mais avec une nuance particulière. Il affectionne les heures indécises, où l'aube se lève et où le jour décline. Le mystère des clairs de lune, au moment où le ciel frissonnant d'étoiles prend des teintes profondes, si difficiles à rendre, l'a tenté souvent; il n'y a pas toujours réussi; mais, plus d'une fois cependant, il a trouvé là d'exquises inspirations, des impressions de « ténèbres transparentes » d'une remarquable justesse. C'est par un effet de ce genre, un déclin du jour fluide et doux, qu'il obtint à Paris son premier succès : *Dans la bruyère*.

A cette époque, le sentiment n'avait pas encore pris, chez lui, l'accent qu'il eut dans la suite; il touchait encore à la sentimentalité, et le souvenir de Millet était trop précis.

Peut-être conviendrait-il de mettre au même rang le duo idyllique des deux amoureux (*l'Heure des chauves-souris*), qui devisent sur la route déserte, sous la clarté vive de l'astre nocturne; la scène est d'un charme si discret, le paysage paraît si bien s'associer à ces précoces amours, jeune comme elles, attentif aux battements de ces deux cœurs comme aux paroles de ces deux bouches à la fois muettes et éloquentes, qu'on est tenté de leur pardonner un peu de mièvrerie en faveur de leur sincérité charmante et communicative.

Dans la *Rentrée du bétail* (*Vaches rentrant à la ferme; Soir*

d'été), l'originalité se dégage plus vivement; l'artiste se trouve ici en pleine possession de lui-même; la conception est personnelle, dans sa poésie pénétrante et sa « mise en page » toute nouvelle; et rien n'est plus délicieux que la tonalité blonde, faite de vapeurs argentines et d'aromes impalpables, qui enveloppe, comme une ombre diaphane, cette longue et traînante file de bêtes aux naseaux fumants, d'où émergent, telles deux fleurs champêtres, les petites gardeuses de troupeaux.

La *Maison du bûcheron* est aussi un poème de grâce et de poésie. A travers l'atmosphère transparente, qu'estompe le déclin du jour, la petite maison sourit dans sa paix tranquille, entre les arbres à peine couverts d'un duvet de printanier feuillage, derrière la haie verdissante d'où montent des baumes troublants; une buée circule dans les herbes; tout s'endort et tout veille à la fois, dans la campagne assoupie. C'est l'heure délicieuse du crépuscule. Heure adorable! La toile fait songer à Corot, et elle est plus vraie que ne serait un Corot, tout en étant aussi suave.

Et quelle variété dans des effets presque identiques! Parcourez l'œuvre de l'artiste; aucun peut-être ne se ressemble; tous éveillent d'autres sensations, parce que chaque fois l'artiste fut ému différemment et que chaque fois aussi son émotion s'est renouvelée devant les aspects multiples de l'univers. Dans les *Meules*, la poésie pénétrante des

soirs apaisés se double d'une véritable puissance d'exécution; la lumière, une lumière lunaire féerique, radieuse, inonde le ciel; tout en est comme submergé, les foins, la terre, l'horizon. Jamais « sujet » de tableau ne fut en apparence moins propice à l'intérêt; et rarement pourtant Verstraete atteignit à une pareille maîtrise; l'observation des valeurs, l'exactitude des plans, la fluidité de l'air en font une de ses plus belles œuvres de peintre; et l'impression qui s'en dégage, la force avec laquelle est rendue la magnificence magique de la nuit, en font une de ses plus belles œuvres de poète.

Dans la *Soirée d'avril* (*Labour*) et dans les *Bûcherons* (*Les Souches*), le sentiment est plus grave; la poésie s'emprunte aux grandes lignes du paysage qui se développe en de vastes étendues, célébrant la maternelle fécondité du pays flamand, sous la hache et sous la charrue du travailleur; les arbres n'ont pas revêtu encore leur verte parure; la sève monte sourdement au cœur des chênes et des hêtres; les sillons s'ouvrent; la terre tressaille en ses flancs ténébreux. Et tout cela est d'une majesté sereine et austère, très imposante en sa filiale et affectueuse simplicité.

Mais voici que tout à coup apparaît une note rare dans l'œuvre de Verstraete. La crudité des pleins midis et des luxuriantes végétations semblaient le rebuter, ne lui offrant assurément pas les caresses et les langueurs des heures

indécises; pareil à Corot qui, ne peignant jamais quand il faisait grand soleil, disait : « Moi, je ne suis pas un coloriste, mais un harmoniste », on pouvait craindre que peut-être sa palette ne s'en accommodât guère... Le *Verger en Zélande, au printemps,* dissipe ces craintes victorieusement. C'est l'hosanna même du printemps, c'est l'hymne de la jeunesse, de la vie en sa fleur, de la nature vierge et fiancée, qui chante en cette toile rayonnante. Je n'en connais pas où la rare et périlleuse harmonie des verts francs ait été aussi heureusement rendue, avec autant de justesse et de fraîcheur, dans toute leur gamme, s'égrenant sur presque toute la surface du tableau pour ainsi dire sans ciel, et que couronne seulement la neige frissonnante des pommiers. Et quelle grâce ingénue dans ces groupes de fillettes cueillant pervenches et pâquerettes dans l'herbe parfumée! Quel naturel délicieux dans l'attitude si gentiment enfantile de la petite Zélandaise qui, debout, effeuille entre ses doigts mignons les frêles pédales, inconscient présage de sa jeune destinée!

VII

Ce qui caractérise particulièrement le talent de Verstraete, c'est la place importante qu'il a donnée à l'homme dans la nature, la façon dont il a su l'identifier avec elle et en faire un élément essentiel, vivant en elle et par elle, harmonieusement.

Théodore Rousseau et les grands paysagistes de son temps l'avaient pour ainsi dire exclu, croyant peut-être diminuer la majesté poétique des choses s'ils y avaient introduit un être d'essence différente. C'était la tradition ancienne du paysage flamand de la belle époque, laissant à la nature toute son importance, n'y mêlant l'homme que vaguement, comme un point à peine perceptible, comme

un détail infime, perdu dans le « grand tout ». La solitude a son éloquence; elle parle un langage sublime que comprennent les poètes, et que l'être humain ne pourrait, par sa présence, que troubler. Contre cette règle ancienne, le paysage historique avait réagi violemment, exigeant que la nature fût peuplée, ennoblie par des anecdotes et des épisodes connus, qu'elle servît de simple cadre à des actions diverses, et n'existât qu'au point de vue décoratif, sous peine d'indignité et de vulgarité. Par une réaction nouvelle, les peintres de la pléiade romantique et naturaliste, bousculant ces vieilles théories, renvoyant à l'Académie tout ce monde de mannequins, rendaient à la nature tous ses droits, la faisaient reine, adorée pour elle-même, dans son temple silencieux. Puis, un beau jour, l'homme rentrait en scène... Courbet et Millet le ramenaient, lui restituaient sa place au soleil, — mais combien différente, combien plus belle qu'autrefois!... Courbet, peintre de figures, réaliste radieux, mais brutal, recherchant avant tout la belle tache de couleur; — Millet, voyant bien au delà, aspirant à bien autre chose, exprimant, dans la sérénité de son calme génie, une pensée à laquelle nul autre avant lui n'avait encore songé... C'est lui qui importe surtout ici, et c'est à lui qu'il faut nous arrêter pour expliquer l'évolution et en suivre la marche progressive.

De Millet date l'entrée triomphale de l'homme dans la

VERGER EN ZÉLANDE; PRINTEMPS.

nature, non pas à la façon des classiques et des académiques, qui, s'imaginant lui donner une place prépondérante, n'en faisaient qu'une vaine marionnette, sans caractère et sans vie, dans son apparente et factice agitation. Avec Millet, il s'élève, il participe à l'âme universelle; et du premier coup, grandissant, il grandit plus que la vie même; il devient épique; il est une synthèse, il est un symbole. Ce n'est pas uniquement un homme : c'est *l'*Homme, — et non pas seulement un travailleur, mais *le* Travail.

Tout à la fois, Millet anime la nature et en respecte la souveraine et secrète loi, qui proscrit tout mouvement rapide ou violent, la nature elle-même ne procédant que par transformations lentes et continues... Ce qui a pu faire dire, sans paradoxe, que lorsqu'un artiste veut représenter l'image du travail, il nous montre presque toujours un travailleur au repos. Mais la véritable portée de la conquête nouvelle, c'est l'association, enfin exprimée, de l'homme avec son milieu, l'harmonie parfaite de la créature avec la création, telle que l'a formulée, admirablement — et chose curieuse, avant que Millet ne parût, — le fameux critique anglais, John Ruskin, le père de l'école préraphaélite, dans sa *Religion de la Beauté* :

« Quels sujets d'étonnement dans la végétation, lorsque
« l'on considère les moyens à l'aide desquels la terre devient
« la compagne de l'homme, son amie et son éducatrice!

« Dans les rochers de la terre, on ne pouvait voir qu'une « préparation à la demeure de l'homme, un habitacle qui « lui permît de vivre en sécurité. Jusqu'ici la terre était « pauvre et inanimée; mais la végétation est comme une « âme imparfaite qui lui a été donnée pour aller au-devant « de l'homme. La terre, dans ses profondeurs, doit demeu- « rer inerte, incapable d'autres choses que de transforma- « tions cristallines; mais à sa surface, avec laquelle les « humains sont en rapport immédiat et constant, elle « communique avec eux à travers un voile d'êtres intermé- « diaires qui respirent, mais sont sans voix; qui se meu- « vent, mais ne peuvent quitter leur place désignée; qui « parcourent leur cercle de vie, sans en avoir la conscience « et qui meurent sans chagrin et sans amertume; qui sont « revêtus de toute la beauté de la jeunesse sans en avoir « les passions, et qui déclinent et vieillissent sans en avoir « de regrets. »

Puis, étendant à l'esthétique des nuées ce qu'il avait dit de l'esthétique de la végétation, John Ruskin poursuit :

« Les cieux aussi devaient être préparés pour l'habitation « de l'homme. Entre leurs lumières brûlantes, leur vacuité « profonde et l'homme, de même qu'entre les noires pro- « fondeurs de la terre et lui, un voile d'êtres intermédiaires « devait être répandu. Et ce voile devait ramener au

« niveau de l'humaine faiblesse des splendeurs qu'il eût été « impossible de contempler face à face et donner aux cieux « immuables les signes et le caractère de l'humaine vicissi- « tude. Entre la terre et l'homme s'éleva la végétation; — « entre le ciel et l'homme arriva le nuage; la vie de « l'homme étant en partie comme la feuille qui tombe, en « partie comme la vapeur qui fuit. »

Si nous avons cité ces remarquables pages d'un écrivain qui ne craignait pas de résumer en ces deux mots flamboyants : « Toute nature est Beauté », l'esthétique moderne, c'est qu'elles nous semblent s'appliquer bien plus exactement encore à l'art de Théodore Verstraete qu'à celui de Millet, dont on a voulu en faire, non sans quelque raison, le commentaire; elles nous aideront, en outre, à marquer avec précision ce qui les différencie l'un de l'autre.

Si, chez Millet, la nature et l'homme sont intimement unis, font corps ensemble, l'homme a, nous l'avons dit, quelque chose de plus grand, qui touche à la synthèse bien plus qu'à la vie. Il est surhumain. Il est comme un dieu, impassible, inexpressif majestueusement. Il n'a ni joie, ni souffrance. C'est l'âme du grand Tout.

Verstraete l'a fait plus humble — et plus vrai. Le paysan, chez lui, n'est pas un symbole; ce n'est même pas *le* Paysan : c'est un paysan, tout simplement, celui que l'artiste a rencontré, qu'il a vu peiner, heureux ou malheureux, rire

ou pleurer. Mais, en le ramenant à la vérité, il ne l'a point pour cela diminué. Il n'en a point fait un héros de romance, chétif, sentimental ou déclamatoire, comme ont fait la plupart des imitateurs de Millet, en France, depuis Jules Breton, qui, croyant continuer et compléter le maître, n'ont réussi qu'à le caricaturiser, — ou même comme Bastien-Lepage, dont la distinction souvent excessive ne le sauva point des critiques de ses contemporains, effrayés de son « réalisme » et de sa « platitude » (1)!

Verstracte a vu l'homme, dans la nature, tel qu'il est, à sa taille, proportionnellement aux choses qui l'entourent, ni trop grand, ni trop petit. Et il ne l'a point vu séparé de tout le reste. Il ne l'y a point mis, — il l'y a trouvé; et c'est ce qui établit entre l'homme et la nature ce lien si étroit, cette parfaite harmonie.

Regardez son *Haleur,* qui, d'un effort lent, continu, persistant, s'en va, le long de l'interminable canal, d'un pas lourd, suivi de son massif fardeau... La rive, longue, monotone, s'étend jusqu'à l'horizon; le soir tombe; là-bas des lumières s'allument. Tout est mélancolie, la ligne du canal, le ciel, l'atmosphère, le geste machinal de l'homme attelé à sa besogne comme une bête inconsciente et sans pensée... N'est-ce point toute une existence que le peintre a traduite

(1) Voir Ernest Chesneau, l'*Éducation de l'artiste.*

là, instinctivement, et toute une nature, et toute la vie spéciale d'un pays?

Le *Joueur d'orgue* est d'un sentiment analogue, presque pareil. La misère de la créature et celle du paysage s'y tiennent étroitement. Voyez surtout l'*Enterrement en Campine* et le *Cimetière :* comme cela pleure, doucement, profondément, des larmes naïves, — larmes de nature, — ici sanglotantes, là mêlées d'indifférence! L'*Enterrement*... Dans le vent qui fait galoper les nuages, le funèbre cortège s'en va, fuit, s'efface; le cercueil cahote sur la route raboteuse; les gens suivent, péniblement, pesamment, pressés d'arriver; et l'atmosphère désolée, le ciel d'hiver, la campagne mouillée, disent cette mort quelconque, ce trimbalage d'un être qui a fini sa tâche et qu'on va restituer à la terre, sans que rien ne soit changé à la marche implacable des choses qui, tout autour, meurent aussi, en attendant qu'elles renaissent, pour remourir encore...

Même tristesse, universelle, dans le *Cimetière*, même désolation, — le champ de repos, pitoyable et nu, le ciel gris, l'horizon maigre, encadrant la sourde douleur de celui qui vient de conduire sa compagne là où tout aboutit. A peine quelques croix émergent du sol; plus loin, disparaît un groupe de silhouettes féminines, déjà étrangères... Mais l'homme s'est attardé; il a fallu l'arracher de la fosse; et, appuyé sur le bras d'un ami, d'un frère, il s'avance à

regret... On ne voit pas ses pleurs couler; son geste les fait deviner, comme sa marche exprime seule son abattement. Nulle ombre de déclamation. L'expression de la souffrance est uniquement dans la justesse absolue de la scène, dans ce coin de nature, surpris ainsi au moment où la mort se mêlait à la vie. L'artiste, lui, n'y a rien ajouté; il n'a rien souligné; il n'a fait que répéter ce que la réalité lui disait avec une éloquence bien suffisante pour émouvoir.

Et il est curieux de constater quelle large place occupe, dans l'œuvre de Verstraete, cette tristesse des choses, mêlée à la tristesse des êtres. A la campagne en effet bien plus que dans le brouhaha des villes, elle emprunte un caractère poignant, qui devait frapper l'âme d'un poète comme lui. Aussi y revient il souvent, à diverses reprises, notamment dans son *Viatique,* où, sur la blancheur de la neige, on voit se hâter le trio lamentable du prêtre portant les saintes huiles, de son acolyte et d'une femme en larmes. Dans la *Veillée en Campine*, c'est la neige encore qui encadre le pittoresque groupement des villageoises frileuses, couvertes de leur long manteau noir, autour de la maison du trépassé. Ici, la scène qui se développe est d'une importance capitale; c'est un véritable tableau des mœurs rustiques, à la fois plein de grandeur et de simplicité. Doucement la nuit descend, épaississant les ombres; le silence plane; à travers la porte entrebaillée, brille la tremblotante rougeur des

cierges... C'est tout, — et le mystère du drame vous étreint tout entier.

On voit bien, par là, tout ce qui sépare l'art de Verstraete de l'art de Millet, — celui-ci plus synthétique, celui-là plus individualiste; l'un plus littéraire, l'autre plus pictural.

Verstraete part de Millet et arrive fatalement, instinctivement, à l'expression nette de son époque. Au naturalisme parfois un peu brutal, qui l'a précédé, il ajoute un sentiment plus attendri; il le rajeunit, il lui donne une seconde vie; il l'anime d'une âme nouvelle qui est celle de la créature humaine, agissante en ses souffrances et en ses labeurs. Il est, en quelque sorte, et comme malgré lui, le peintre d'un état social, l'interprète de l'humble et du travailleur, sans idée d'héroïsme ou de glorification, et avec la seule pensée de traduire ce qu'ils ont en eux de caractère esthétique et pittoresque. Ce n'est pas un philosophe; il ne parle pas; il ne discourt jamais; il respire l'air que respirent ses modèles; il partage leur existence, leurs pensées, leurs instincts; il ne fait qu'un avec eux. Mais il a quelque chose de plus qu'eux : l'admiration, — parce qu'il a l'amour.

Oui, c'est bien à cela que l'art devait aboutir, et c'est cela qui fait sa force aujourd'hui. Théodore Verstraete est, avec d'autres, et peut-être plus profondément que d'autres, l'expression exacte de cet art d'aujourd'hui, fatalement, par cette logique des choses, par ce courant mystérieux qui règle le monde, mûrit les intelligences, entraîne la pensée humaine irrésistiblement. L'art n'est il pas la forme la plus haute de la pensée? Qui pourrait nier la place qu'il occupe, le rôle qu'il joue, dans sa marche et sa transformation incessantes; — et, plus spécialement, qui pourrait nier le rôle qu'a joué dans cette transformation, depuis trois quarts de siècle, le paysage moderne? N'est-ce point par le paysage surtout que l'art s'est renouvelé? N'est-ce point de lui que nous sont venues les plus belles audaces?

Où est-il, le temps, non pourtant éloigné de nous, où la seule beauté que l'art osât traduire, c'était la beauté calme et souriante, la beauté « noble » des choses n'offrant aux yeux et à l'esprit que des images séduisantes! La perfection mathématique des formes, la grâce des sentiments doux, la majesté de certains personnages et de certains sujets consacrés, — hors cela, point d'inspiration possible ni permise. L'art vivait dans une atmosphère d'idéale sérénité et de paix olympienne. Le Laocoon, tordu dans les spasmes suprêmes, a longtemps porté l'ennui de cette flétrissure : *art de décadence*. Et celui-là, et d'autres encore, exprimant la souffrance,

L'ENTERREMENT EN CAMPINE.

la Niobé, le Gaulois blessé, quel rythme bien pondéré berce leurs corps, restés superbes, à travers leurs convulsions ! quelle harmonie dans leurs gestes et leur douleur qui se sent regardée ! Quelle cadence dans ces attitudes sans horreur !

L'art italien, l'art français, même l'art flamand et l'art espagnol en leurs époques de brutal naturalisme, se gardèrent bien d'oublier ces traditions si respectées. Quand les maîtres jetaient sur la toile frémissante le spectacle de martyrs torturés, de démons grimaçants, de nains difformes, et toutes les laideurs qu'affrontait la fantaisie de leur pinceau, pour la plus grande gloire de la religion et le plus grand plaisir du roi, ce n'était pas pour autre chose que pour cette gloire et pour ce plaisir.

Heureux siècles (heureux peut-être!), où l'art pouvait se détacher à ce point de nos misères, planant sans relâche dans des régions introublées, fermant l'oreille aux lamentations et les yeux aux tristesses qui, sur ses pas, de toutes parts le sollicitaient!... Heureuse Grèce surtout, terre blanche et pure, où rien ne tentait, semble-t-il, l'imagination des artistes, sinon la beauté physique et matérielle, entre toutes éclatante et souveraine, et où tout un peuple, fier et content, vivait, avec, dans les regards, implacablement, cet éclat jamais affaibli et cette souveraineté jamais contestée!

Il devait y avoir dans l'ombre cependant des êtres que le soleil de la joie ne visitait guère, des misérables dont la dure existence avait, sans doute, aussi sa poésie, et qui savaient aimer, sans doute, comme les dieux, combattre comme les héros, lutter avec d'autres armes que la lance et le javelot! Il devait y avoir alors déjà des mères en deuil. Et, plus tard, à mesure que marche l'humanité à travers les sacrifices, les périls et les cataclysmes, ne voyez-vous pas le troupeau des déshérités grandir, grandir toujours, et les sanglots monter vers le ciel, plus déchirants, et le ciel et la terre gémir du râle des victimes?...

Mais l'Art traversait tout cela impassible, détournant la tête avec dégoût, ne s'arrêtant pas pour voir, attendri ou curieux, n'écoutant rien, ne voulant rien entendre...

Par quel miracle une déchirure s'est elle faite un jour dans ce cœur jusque-là fermé? Vers les dédaignés, vers les petits, vers ceux de la glèbe et des rudes travaux, vers ceux qui, n'étant ni princes, ni rois, ni dieux, aiment aussi et pleurent, voici l'Art qui se penche, ému, et qui tend les bras!

Oh! je ne veux point parler de cette espèce d'art très secondaire qui déclame et pontifie, avec de belles phrases sonores et vides, en de lourds blocs de pierre et sur des toiles pompeuses, — de cet art qui, confondant les rôles, se pique de démontrer des vérités abstraites avec de la couleur et d'être

orateur à coups de pinceaux. L'art « sociologique » qui pérore est un rêve absurde, une profanation. Mais ce n'est pas celui-là qui est grand et ce n'est pas de celui-là qu'il s'agit. Il s'agit de l'art unique, sincère, touchant, vraiment moderne, qui a découvert enfin que la noblesse, la grâce, le charme sont partout dans la nature, que les pauvres et les dédaignés sont bien dignes de lui et qu'un drame, avec eux comme héros, vaut une tragédie. Le paysan, le mendiant, le mineur ont aujourd'hui leur épopée. Les champs, jadis déserts, se sont tout à coup animés, comme tirés d'une longue léthargie. Des voix chuchotent dans les buissons. L'oiseau chante, puisque l'homme est là maintenant. Rien n'est plus à personne indifférent; tout a son intérêt; tout est beau, — car tout est la vie.

Assurément, la nature ne pleure pas toujours dans l'œuvre de Verstraete. Nous avons vu combien l'œil du peintre est sensible à tout ce qu'elle a de délicat, de caressant, d'ensoleillé. Rien n'est indifférent à sa vision enthousiaste et attentive. De même qu'il a vu les labeurs pénibles des rustres, il a vu aussi leurs heures de repos, de calme et de

sérénité. Les trois pêcheurs du *Départ pour la pêche,* marchant bras dessus bras dessous sur la digue, vers l'estacade qui là-bas s'estompe dans le fin brouillard, ont l'allure ferme et décidée de vrais conquérants de la mer, solides au péril, bâtis en Hercules. Le tableau est comme une accalmie après les tempêtes, ou le prélude de tempêtes prochaines; on y sent passer vaguement le souffle salé et frais de l'océan; une brume flotte, agitant à peine les pavillons des bateaux qui clapotent sur les eaux tranquilles; et les gas, se balançant sur leurs hanches larges, frappant le sol de leurs sabots, s'éloignent, emplissant la scène de leurs silhouettes énergiques.

Remarquons la préférence que l'artiste montre à présenter presque toujours, très souvent tout au moins, ses personnages de dos, — ici, dans le *Haleur,* dans le *Joueur d'orgue,* dans la *Veillée d'un mort en Campine,* dans l'*Enterrement,* ailleurs encore. Et certes ce n'est pas inhabileté à les présenter de face, ayant prouvé en d'autres toiles que ce n'est point cela qui peut l'embarrasser. Non; il semble que cette attitude fuyante donne à l'expression de ses figures un caractère, une physionomie même, dirais-je, plus grande encore; ces silhouettes où le visage est absent, ces dos qui se courbent, ces jambes qui pesamment appuient sur la terre pour s'en détacher, tout cela traduit l'impression du mouvement avec une étonnante justesse.

Il y a des dessins de Verstraete qui, à cet égard, sont merveilleux. Car ce coloriste manie le crayon avec une rare vigueur et marque en quelques traits sûrs le caractère d'un type. Dans l'un d'eux, une étude pour les *Pêcheuses de crevettes,* trois femmes, également vues de dos, ou plutôt de trois quarts, en profil perdu, marchant à longues enjambées, donnent la sensation même de la marche. Elles vont, rapides, pressées, leurs lourds paniers suspendus à leurs épaules, vers le marché. Leurs pas sonnent sur le pavé, en cadence, au claquement de leurs petits sabots... On les voit, on les entend...

Et, soudaine évocation, à les voir, à les entendre ainsi, la mémoire me revient d'une page où Camille Lemonnier a si bien traduit la poésie de ces « pas » martelant la nuit de leur rythme monotone, de ces pas légers, furtifs, lourds, de ces pas obsédants, ainsi qu'un rêve, parfois... Et cette page de l'écrivain est comme le commentaire même de l'œuvre du peintre :

« Aux aubes insomnieuses de l'hiver, quand le dur hoquet des coqs — et leur diane — éveille le sanglot comme à regret de l'heure aux horloges, lequel, roulant sa tête découragée sur l'oreiller d'un sommeil bourrelé (avec cette plainte : Ah ! déjà eux ! *déjà les pas !* et le jour n'a pas même cogné à la vitre ! Quel ennui !), lequel sans un frisson les a entendus, par le sonore pavé des villes et les sourdes cam-

pagnes, tinter ainsi que des glas à des cloches, et battre à coups de talons on dirait de funèbres tambours, et tout un temps — alors aussi coptent les clochers pour la mort de la nuit — clouer en des bières avec des marteaux le lourd silence nocturne?

« Pour moi, hanté dès le déclin des ténèbres par la certitude de leur approche fatale, je me résigne à l'obsession de les écouter — depuis des ans! depuis ma petite enfance! — toujours aux mêmes heures passer sous mes fenêtres. Il me semble qu'ils n'ont pas cessé de marcher ainsi depuis des siècles, que l'aube des âges les vit, comme l'aube des jours actuels, s'avancer en longues files par la poudre des routes, par la poudre d'ossements broyés des routes, telles des migrations de races vers l'espoir des patries! Et d'abord — (ah! qui pourrait douter que ce ne soit le pas d'un très vieil homme levé avant les autres, car il sait, celui-là, que sa journée sera plus brève) — je reconnais les lents et las sabots du premier qui passe — les sabots devanciers de tous les sabots, comme d'un patriarche frayant le chemin à d'errantes tribus. Nul — qui n'a ouï ce pas sortir des lointains et tout à coup grandir et ensuite se perdre en du lointain encore — ne sait la tristesse du servage humain. Mystérieux et furtifs, c'est comme si du fond des temps il arrivait, le voyageur toujours en marche par le deuil des aubes; et oui, c'est bien son même pas de sommeil et

d'ennui, son pas comme en léthargie et qui après inévitablement, ah! inévitablement, s'éteint dans le silence. (Dites, vous autres des mauvaises consciences, n'est-ce pas ainsi quelqu'un en vous, et ce qu'on nomme remords, ce pas pesant qui bat le rappel des funestes souvenirs à travers la nuit des rideaux de votre âme? Ou quelque fossoyeur s'en allant, pour un crime encore chaud, fouir un trou dans un coin de cimetière? Ou la Mort, dites, ne serait-ce pas la Mort elle-même, vers les holocaustes et les hécatombes menant les foules?

« Maintenant il a passé; mais d'autres s'éveillent, d'autres sabots comme des tambours et des marteaux, — en vérité ceux-là mêmes, n'en doutez pas, qui sur vos orgueils endurcis et vos faims regoulées, battront la charge à l'aube de la Sociale, mes frères, mes semblables, méprisants de demain? Or, chacun de ces pas, comme à un but différé, mais certain, va vers la mort, chaque accourcit le temps qui entre la mort et l'homme laisse tout juste l'espace où se meut le bœuf quand déjà le tueur manœuvre son maillet, — et peut-être pour cela te paraissent-ils résonner comme des tambours voilés, ô ma triste pensée des aubes d'hiver!... »

AU CIMETIÈRE.

VIII

La facture, dans l'œuvre de Verstraete, se modifie, suivant le sujet et le sentiment, — rarement mince, brutale parfois, presque toujours large et vivante, trahissant la griserie, l'emportement de l'artiste devant les effets de la nature fuyante, insaisissable... Ce n'est pas ce qu'on appelle une facture « amusante », celle des peintres purement virtuoses, dont l'habileté de brosse étonne, et qui n'ont que cela : habileté néfaste, qui tue l'émotion ; apparence d'art où rien ne vibre, où rien ne vit, cachant, sous des artifices de métier, la glace ou le néant... Que d'œuvres creuses et sans portée elle nous a données et nous donne encore!

« Le virtuose », dit John Ruskin, « est un pharmacien

qui se complaît en lui-même et non en la Beauté. Entré dans le temple, il ne s'agenouille pas devant le Beau suprême en se frappant la poitrine et en disant : Je suis la laideur! Non. Il se pavane et se félicite ; il se sait gré du peu qu'il imite de la sainteté du modèle et s'y tient. C'est un équilibriste qui jongle avec ses ocres, ses outremers, ses cinabres, au lieu de les apporter en tribut devant la Nature sans égale et devant le ciel sans fond. Il dit : Voyez mon adresse, voyez ma souplesse, voyez ma patte! Il ne dit pas : Voyez-la, comme Elle est belle et comme elle passe tous nos pauvres artifices humains! Il dit : Voyez comme, d'un seul coup de pinceau, j'allume le reflet du jour sur ce cristal! Il ne dit pas : Voyez comme cent coups de pinceau ne peuvent rendre l'infinie ductilité de cette courbe, le calme radieux de cette lueur faite de neige, d'argent, d'azur et de nuit! Le virtuose s'attarde à ses trilles et à ses sons filés. Pourquoi? Pour célébrer les voix profondes de la Nature? Non, mais pour qu'on célèbre son petit larynx à lui. Il fait de l'Art pour l'Art... Le véritable artiste prend ses outils, non pour briller lui-même, mais pour faire admirer comment brille la Nature; il s'exprime, non dans la liberté du succès, mais dans la contrainte de l'adoration, et non pour qu'on crie : Comme *il* est adroit! Mais pour qu'on dise : Comme *elle* est belle! Il ne fait pas de l'Art pour l'Art. Il fait de l'Art pour la Nature et pour la Beauté... »

Mais cette absence heureuse d'une dextérité fatale et pernicieuse n'a rien à voir avec la maladresse de l'ignorance. Dans la main des forts, l'instrument se plie à tous les caprices de leur volonté et suit leur pensée en esclave fidèle. La facture n'est qu'un moyen d'expression; elle doit avoir la souplesse et la variété; elle doit en quelque sorte disparaître dans l'impression produite, et ne pas plus attirer à elle l'attention qu'elle n'aura fixé la préoccupation de l'artiste.

Dès le premier jour, et avec une énergie persistante, Théodore Verstraete a repoussé les assauts que, depuis quelques années, la science s'est mise à livrer à la peinture, sous prétexte de perfectionnement; dès le premier jour, il en a vu les périls et il en a deviné l'aboutissement négatif.

Certes, depuis l'avènement du paysage moderne, des conquêtes nouvelles étaient encore possibles et ont été réalisées. Les palettes se sont éclairées; notre vision s'est affinée; l'éducation de l'œil humain s'est parfaite, aussi bien que celle de l'ouïe et de tous nos sens. Et, dans la recherche de la lumière, de la lumière « vraie », du « plein air », l'impressionnisme a fait faire un pas immense aux interprètes de la nature. Sauf dans le paysage proprement dit, et dans leurs œuvres où le paysage n'était qu'accessoire, les anciens ne s'inquiétaient guère, de respecter l'exactitude ou la vraisemblance; ils se contentaient d'un « motif » agréablement

traité et arrangé et ils l'éclairaient d'une manière très souvent factice. Certains tableaux, certains portraits surtout, ceux de Vélasquez notamment — et tels, par exemple, sa *Reddition de Bréda* et son portrait de *Philippe IV*, à Madrid, — sont, à cet égard, très curieux; les personnages sont censés représentés en plein air, au milieu d'un parc ou d'un champ de bataille; or, ce parc et ce champ de bataille consistent en un simple « fond » quelconque, un fond de tapisserie, et l'éclairage est un simple éclairage d'atelier. La *Ronde de nuit,* de Rembrandt, n'est pas moins édifiante sous ce rapport; est-ce une « ronde de nuit » ou une « ronde de jour »? On n'en sait rien; on n'est point parvenu encore à le savoir! Ce qui n'empêche ces tableaux d'être admirables. Mais, de nos jours, leurs auteurs se seraient bien gardés d'une pareille licence, désormais impardonnable.

La recherche de la lumière, dans le plein air du jour, poursuivie par les luministes et les impressionnistes, a donc été une heureuse conquête. Mais elle en a séduit d'autres, qui l'ont voulu pousser plus loin. Non satisfaits de saisir la lumière avec les yeux, ils ont voulu la saisir aussi avec le raisonnement. D'où, l'application, essayée par un groupe hardi, du principe de la « division des tons », ayant pour but « d'indiquer avec plus de vigueur l'action du soleil sur les choses, les influences des couleurs voisines les unes sur les autres » et d'aboutir ainsi « à plus d'éclat, de magnifi-

cence et de vérité ». C'est la théorie des couleurs complémentaires. Tous les tons constituant une impression visuelle sont juxtaposés sur la toile et s'unissent dans l'œil du spectateur, qui perçoit dans toute sa vigueur l'exacte coloration. Le mélange ne s'opère plus sur la palette du peintre, mais dans sa rétine.

Ces principes, formulés à la suite des savantes expériences de Rood, Young et Maxwell (1), ne datent pas d'hier cependant. Dès 1839, Mill en concevait l'étrange technique, consistant à disposer les uns à côté des autres une infinité de petits points colorés, et que l'on a appelée depuis le « pointillage ». Mais ils ont donné lieu à de nombreuses variantes. Pendant dix ou quinze ans, la science a régné dans l'art à l'état d'épidémie, et celui-ci n'en est pas encore totalement guéri. Le besoin qui s'est emparé d'une certaine catégorie de peintres d'appuyer, — avec d'excellentes intentions du reste, — leurs recherches artistiques sur des bases rationnelles, de se rendre compte de ce qu'ils voient « par raison démonstrative », a produit parfois de singulières tentatives. Je noterai, entre autres, celle d'un artiste parisien, M. Charles Guilloux, qui, estimant la méthode des « pointillistes » insuffisante et inférieure, et

(1) O.-N. Rood. *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie.* Paris, 1881.

voulant ajouter la synthèse à leur froide et sèche analyse, a cru y parvenir en enseignant une méthode nouvelle, fruit d'une mémoire des couleurs longuement et laborieusement exercée : dessiner sur place pendant l'effet, en notant *par des signes* tous les tons tels qu'ils nous apparaissent, et en rectifiant ces notations par la loi du contraste successif des couleurs... Un effet se caractérise suivant l'heure, le lieu, la contrée, l'humidité, le vent, la sécheresse, par une couleur dominante, celle de l'atmosphère, et la couleur du ciel en est le point de départ. Il faut, suivant M. Guilloux, que cette couleur réagisse dans un sens déterminé, en des proportions voulues, sur les couleurs propres de tous les objets composant le tableau. Cette réaction s'obtient par l'application de la loi du « contraste simultané », dont l'action s'exerce sur les lignes autant que sur les couleurs. L'avantage que le peintre y trouve, c'est d'obtenir des repères suffisants pour enlever le lendemain, sur la toile, sans hâte aucune et avec toute la justesse désirable, l'effet étudié la veille...

Peut-être, de toutes ces expériences, qui montrent de quelles maladives inquiétudes l'esprit des artistes est actuellement la proie, sortira-t-il quelque progrès sérieux. Jusqu'à présent, elles n'ont guère abouti qu'à égarer des talents trop peu solides pour résister à l'entraînement et en tirer un profit appréciable; et le plus clair résultat de cette façon

d'envisager l'art comme un théorème de géométrie ou un problème d'algèbre a été surtout de détruire en eux la sainte émotion. Il n'est pas bon de trop raisonner, en art; le raisonnement tue l'inspiration. La beauté ne saurait naître d'une formule, et toutes les théories ne parviendront jamais à créer un homme de génie. L'œuvre d'art ne réside pas tout entière en des questions matérielles de procédés; sinon elle n'est plus qu'une œuvre de patience; la tête a tout fait; le cœur n'y est pour rien.

Prenez les plus brillants d'entre les novateurs, impressionnistes, néo-impressionnistes ou pointillistes, dans leurs essais les plus logiques, les plus irréfutablement conformes aux données de la science; prenez les plus sages et les plus réputés, Monet et Sisley eux-mêmes; vous ne trouverez en eux que de froids et lucides *analystes*. « Le Rêve », ainsi que l'a fait remarquer judicieusement un critique français, M. Paul Flat, « le véritable *Rêve,* qui fait la qualité des grandes œuvres d'art, et qui tient à la prédominance de la vie intérieure, est absent de leur œuvre. Rembrandt, près de son moulin, rêve toute sa vie, et le rêve est si bien l'essence de son âme qu'une seule composition, autant que toute la série, exprime la qualité et l'étendue de cette âme. » Prenant pour exemple le chef des néo-impressionnistes, le critique continue : « M. Monet ne rêve pas, il *analyse;* il dissèque des moments de nature, et pour satisfaire ce

besoin, il lui faut le voyage qui multiplie ses observations. Il analyse le soleil de Bordighera, et en Bretagne, aux environs de Paris et en Hollande. Quand il se contente d'un même site, il faut qu'il le différencie, qu'il le montre à toutes les heures de la journée. »

Aussi, l'engouement pour ces systèmes et ces raisonnements s'est-il bien vite calmé et éteint; l'indifférence est venue, et le bon sens a repris ses droits avec la liberté. Théodore Verstraete prévoyait, dans l'inconsciente clairvoyance de son esprit, combien cet « emballement » serait passager, ce qu'il avait de faux et de dangereux, et sans y rester étranger, il le déplorait, le combattait et le fuyait. Il était dans le vrai. Comparez les pages les plus mathématiquement construites des pointillistes, diviseurs de tons et coloristes complémentaires, avec certaines de ses pages, où il a cherché à fixer l'éclat du jour, le rayonnement du soleil, non par des procédés scientifiques, mais par les seuls moyens que mettaient à sa disposition son métier éprouvé, sa vision exercée et sa riche palette, — et dites de quel côté est la lumière! Considérez quelques-unes de ses études de marine, telles que *l'Estacade de Blankenberghe*, et surtout cette admirable toile, *l'Approche de l'orage*, d'une puissance qui rappelle, sans leur être nullement inférieure, *les Vagues* célèbres de Courbet : les travaux d'analyse chimique les plus subtils et les plus raisonnés auraient-

LE VIATIQUE.

ils jamais pu arriver à une pareille intensité d'effet ?

Eh! que viendrait faire la science, la science froide, dans l'inspiration? — « Je donne *ce que je vois,* disait Turner, *non ce que je sais.* »

— « Faites *bonhomme!* » conseillait Delacroix à ceux qui lui demandaient comment il fallait peindre. « Faire bonhomme », c'est-à-dire comme on éprouve, comme on sent, naïvement, sincèrement, dans la foi de son âme : n'est-ce pas tout le secret de l'art, tel que l'ont pratiqué les maîtres, tel que le pratiquaient les gothiques, particulièrement, dans leurs immortels chefs-d'œuvre? Nous avons vu plus haut comment ils surent nous émouvoir par le seul charme de leur simplicité, par l'éternelle « bonhomie » de leur génie. Quelle leçon ils nous ont donnée là! Et nous avons vu ensuite, et nous venons de voir maintenant que ceux-là seuls qui ont fait comme eux méritèrent de les égaler.

Edmond de Goncourt, dans son *Journal* (année 1892), a noté, d'après Decamps, la formule du « père Corot » pour faire des chefs-d'œuvre en face de la nature; elle tient en trois lignes :

« S'asseoir au bon endroit, — ainsi que l'enseignait son maître Bertin, — établir ses grandes lignes, chercher ses valeurs, et, se touchant tour à tour la tête et la place de son cœur, mettre sur sa toile ce qu'on a là et là. »

Ce n'est pas bien difficile, comme on voit! Cette recette

est sœur de celle de Delacroix, disant « Faites bonhomme ». Et je crois bien que c'est la vraie, la seule qu'aient jamais employée, et qu'emploieront jamais les peintres de génie.

IX

PRÈS ces longues étapes parcourues, le paysage, parvenu à son actuel développement, est-il susceptible de pousser encore plus loin qu'il ne l'a fait l'expression du sentiment de la nature, l'étude des phénomènes de la lumière, l'union intime de la créature avec la création? Et quel avenir lui est réservé?

Répondre à une telle question serait téméraire. Prévoir les destinées de l'art serait prévoir la naissance des génies, dont elles dépendent uniquement et à qui il appartient seul de les renouveler.

S'il fallait en croire une certaine école récente, qui croit volontiers monopoliser l' « art idéaliste », le paysage serait

voué à une mort prochaine. Les « idéalistes » proscrivent rigoureusement plusieurs genres de peinture, parmi lesquels le paysage, la marine, l'animal domestique et les « paysanneries », qu'ils considèrent comme indignes des préoccupations de l'esprit humain. Et ainsi, après avoir lutté pendant de longues années contre les froides conventions et les poncifs académiques, au nom de la liberté dans l'art et de la vérité, nous en serions tout simplement revenus à la pire époque des classiques forcenés, au temps où l'auteur des *Lettres critiques et philosophiques sur le Salon de 1796* s'écriait, comme nous l'avons vu : « Le paysage est un genre qui ne devrait pas exister. » Et même celui-ci se contentait-il d'exprimer un vœu; nos idéalistes d'aujourd'hui mettent ce vœu à exécution!

On ne saurait refuser aux apôtres de ce mouvement d'excellentes intentions. Elles constituent une réaction violente, exagérée, comme le sont toutes les réactions, contre les abus du réalisme et du naturalisme. Mais les idées des novateurs reposent bien plus sur des malentendus que sur des accusations méritées.

Prétendre que les réalistes ou les naturalistes, — entre lesquels on a voulu souvent établir une différence, purement illusoire, à notre avis, ces deux mots synonymes qualifiant, en somme, une seule et même chose, — ont pour but unique la représentation exacte et brutale de la réalité,

est bien mal comprendre l'essence de l'esprit humain.

Que, dans la réalité, certaines choses soient plus ou moins dignes de tenter le pinceau d'un artiste; que certains sujets soient plus ou moins vulgaires, j'en conviens; le « but de l'art », certainement, n'est pas de « choisir » des trivialités et des abjections. Mais un artiste qui arriverait à représenter mathématiquement la réalité, à reproduire platement ces trivialités et ces abjections, serait-il un artiste? Serait-il même possible qu'un tel homme existât : un peintre, en face de la nature, s'attachant à la traduire aussi exactement que possible, parce qu'il la trouve belle ainsi, n'y ajoutera-t-il pas toujours, inconsciemment, malgré lui, quelque chose, — le reflet de son admiration, de son émotion, un peu de son âme enfin?

Le mot de Courbet au Congrès artistique d'Anvers, en 1861 : « Le fond du réalisme, c'est la négation de l'idéal », a été, sans aucun doute, le point de départ de tous ces malentendus. Par « idéal », Courbet entendait le faux idéal, professé par certains critiques à vues étroites, l'idéal *absolu,* insaisissable, indéfini et chimérique, l'idéal unique et abstrait, mais non celui qui est dans le cœur de tout artiste capable de ressentir un sentiment élevé et une admiration sincère. L'idéal absolu n'existe pas plus que *le* style absolu et *le* beau absolu. Winckelmann disait : « La beauté parfaite est comme l'eau pure, qui n'a aucune saveur particulière. »

Ce qui reviendrait à dire que le beau, ou l'idéal, dans ce sens, sont insipides!... Absurdité éclatante. Il y a autant d'*idéals* qu'il y a de poètes et d'artistes. Chacun porte son idéal en soi-même, et il n'est personne qui puisse se vanter de n'en pas avoir. Les réalistes, les naturalistes les plus décidés ne sont autre chose que des idéalistes, eux aussi; ils voient la nature avec leur intelligence et leur tempérament, et ils la traduisent ainsi, en y mettant, tout comme les autres, une part d'eux-mêmes, — la plus précieuse.

Et ainsi, quoi qu'ils fassent, les artistes, à divers degrés, — je parle des vrais, non de ceux qui s'intitulent tels — sont aussi des poètes. Ne dégagent-ils pas des choses qu'ils interprètent ce qu'on appelle leur poésie? Et ce qu'on appelle la poésie des choses, la poésie de la nature, n'est-ce pas justement ce qu'ils y mettent d'eux-mêmes? La nature objective n'a aucune poésie; la poésie « des brins d'herbe » n'est que pure imagination : il n'y a de poésie que celle que crée notre cœur amoureux.

En voulant supprimer du domaine de l'art le paysage, les modernes « idéalistes » en arriveraient à supprimer une des sources les plus fécondes et les plus pures. Le paysage, n'est-ce point la création dans ce qu'elle a de plus ingénu, de plus sain, de plus divin? N'est-ce point l'enveloppe même en quelque sorte de la création humaine, son royaume illimité, le milieu où il s'épanouit le plus libre-

ment, le plus intimement? Nous avons vu avec quelle éloquence le philosophe et critique John Ruskin établit cette union parfaite de l'homme avec la nature, faite pour lui, et s'adaptant à lui si merveilleusement. Il est piquant de voir aujourd'hui les « idéalistes », qui sont aussi les « symbolistes », renier ce que proclamait autrefois le chef même de l'école préraphaélite dont ils se réclament comme les continuateurs respectueux!

Mais ce n'est pas la seule contradiction dont cette école nous ait donné le singulier spectacle. On étonnerait bien des idéalistes en leur rappelant que le préraphaélisme se créa par cette proclamation solennelle : « Les artistes doivent aller à la Nature en toute simplicité du cœur, sans rien rejeter, sans rien mépriser, sans rien choisir » — et, conséquence forcée, sans idéaliser non plus!... Et par Nature, il ne s'agit pas de la fausse Nature, de la Nature enlaidie et déformée, mais de la grande et vraie Nature, de la « Nature naturelle », — de celle qui est « toute Beauté ». Bannies donc toute imagination, toute tentation d' « améliorer les œuvres de Dieu » ! Bannis le mysticisme et le rêve trompeurs, étrangers à la vie! « Si vous n'êtes pas inclinés », déclare Ruskin, « à contempler les ailes des oiseaux que Dieu vous a donnés à voir et à toucher, beaucoup moins devez-vous l'être à contempler et à dessiner des ailes d'anges que vous ne pouvez voir. »

Ne croirait-on pas lire, cinquante ans d'avance, la condamnation de l' « école idéaliste », fruit de l'occultisme, qui règne sur les esprits inquiets, proscrivant par le seul fait d'un quiproquo, d'une ignorance ou d'une erreur de mots, ce qui a constitué jusqu'ici, dans tous les temps, la puissance de l'art?

Il est juste d'ajouter que si, en Angleterre, la révolution préraphaélite de 1850 fut prêchée au nom du réalisme contre les banalités académiques, et que si jamais professions de foi plus carrément naturalistes ne retentirent dans le monde que celle qu'exprima Ruskin et qu'adoptèrent ses disciples fanatisés, cette intransigeance fut de courte durée. Les conquêtes faites, une fois le geste individuel et expressif retrouvé, le coloris franc et pur reconquis, la nature ne fut plus le seul guide respecté et vénéré. Rosetti arriva à peindre ses héroïnes, non d'après les modèles, mais d'imagination; M. Watts fait bien poser un modèle devant lui, a-t-on dit, mais « il ne le regarde pas; s'il le regardait, l'être vivant pourrait modifier l'idée qu'il s'est faite du mythe, et le mythe seul importe. Il ne regarde même pas beaucoup les gens dont il fait le portrait : il les lit, il les écoute, il les expérimente, il ne s'inquiète pas de ce qui n'est pas en eux signe d'idée ».

Tout doit être « signe d'idée » pour les artistes anglais; et tout n'est que cela pour eux. La nature n'est que l'acces-

LA VEILLÉE D'UN MORT EN CAMPINE.

soire, l'humble servante des intelligences bien cultivées. L'art doit faire « penser »; l'art doit être noble. Et pourquoi doit-il être noble? A cette question il a été répondu : « Non parce que le noble est plus beau que le vulgaire, mais parce qu'il est plus honorable pour la patrie anglaise. »

Ce mot résume tout. C'est aussi la condamnation, pour des raisons opposées à celle de tout à l'heure, du singulier engouement qui s'est emparé, chez nous, de toute une jeune école pour un art certainement original dans ses imitations mêmes, mais si différent du nôtre, solide, robuste, nourri de lumière, et si contraire à notre tempérament... Art merveilleusement bien d'accord avec l'éducation, l'hérédité et la race, en ce pays de brumes, de songes et de spleen, où le paysage n'existe guère, depuis que Constable n'est plus là pour rappeler les vieux Flamands et que M. Stephenson et ses disciples se bornent à pasticher Corot. La campagne anglaise, d'ailleurs, inspirerait en vain les artistes, avec sa sécheresse de tons et de lignes, ses chaumières tirées au cordeau, et ses moutons blancs qui semblent sortis d'une boite à jouets. Et puis, impossible, hélas! de faire dire aux arbres ce qu'on peut faire dire aux gens, voire aux animaux, par des attitudes ou des physionomies. Landseer a réussi à faire parler les chiens; quel triomphe auprès des cœurs sensibles! On se rappelle l'histoire de sa présentation au roi de Portugal : — « Je

désirais beaucoup, monsieur, » lui dit le monarque, « faire votre connaissance ; j'aime tant les bêtes ! »

Les peintres anglais ne font-ils point parler même les objets inanimés? La façon de draper une étoffe, par exemple, avec ou sans plis, a parfois dans leurs tableaux une énorme importance. Dans ses *Matinées florentines,* Ruskin a parfaitement établi que la recherche du plissage et la minutie de son rendu sont toujours le signe de l'idéalisme, du mysticisme, — tels les canéphores du Parthénon et les surplis de nos prêtres, — tandis que le drapé large, par grandes masses, est le signe du matérialisme et se remarque généralement chez les artistes moins préoccupés de l'âme que du corps...

Que d'intentions et de subtilités! Comme tout cela répond peu à nos aspirations!... Et en quels abîmes peut conduire l'horreur de la saine nature, calomniée et méconnue!

Horreur inutile! Craintes illusoires! Si l'art n'était que la copie servile de la nature, il ne serait plus l'art; ce serait une machine; et le cerveau humain n'aurait que faire de le cultiver. A quoi bon la pensée, l'intelligence, l'âme, si leur rôle devait être nul?... Mais quelle est la véritable œuvre d'art où elles n'agissent point, où la main seule, comme une mécanique, travaille? Les soi-disant « idéalistes » feignent de croire que, loin d'eux, tout n'est qu'avilissement

L'ÉGLISE (EAU-FORTE).

et dégradation, et que les produits d' « intellectualités », nourries à je ne sais quelles sources d'inspiration, et se complaisant en des sphères imaginaires de vagues rêveries et d'impalpables nébulosités, sont plus dignes de la suprême beauté que les œuvres inspirées par la nature, — comme si, en dehors de la nature, tout n'était pas inutile mensonge!... Que dans la vie il y ait énormément de mystère et d'inconnu, qui le niera? Mais vouloir que notre faiblesse soit susceptible de chercher, dans le mystère de l'au-delà, plus que ne peut lui donner de consolation et de trêve à nos misères le songe rapide d'une heure trop tôt passée, quelle chimère!

Ceux qui s'intitulent idéalistes ne repoussent pas la vie, affirment-ils; ils l'admettent, — ne fût-ce que comme un moyen d'expression de leurs rêves et de leurs conceptions métaphysiques, et pourvu qu'elle soit « sublimée ». . Ils n'ont qu'un tort, c'est d'en rejeter certaines formes, de la subordonner à leurs rêves et de restreindre à la signification étroite qu'ils lui donnent une étiquette déguisant trop souvent de maladroits pastiches ou de puériles imageries.

L'art, c'est la nature traduite, interprétée par une âme d'artiste. Qu'importent le genre, le sujet, les intentions, l'idée, la forme? Une œuvre n'est artistique que si elle est belle, c'est-à-dire si elle est émue et si elle nous émeut. Il y a mille façons pour une œuvre d'être belle, comme il y

a mille façons pour les artistes d'être personnels et d'avoir du génie. Les « petits maîtres » hollandais, si méprisés par les évolutionnistes du moment, ont atteint la vraie beauté, par des moyens différents, mais aussi sûrement que bien des « grands maîtres » d'ailleurs. Certes, il y a des nuances dans la beauté; un chef-d'œuvre de Botticelli ou de Michel-Ange est sans conteste supérieur à un médiocre Van Ostade; mais nous donnerions volontiers tous les Poussin et tous les Murillo du monde pour *la Cour de la maison hollandaise* de Pieter de Hoogh, pour une *Boucherie* de Rembrandt, ou pour l'*Allée* de Hobbéma. Van Eyck ne visait pas à être idéaliste, ni même « iconique » dans ses incomparables portraits des donateurs de Berlin et dans ceux d'Arnolfini et de sa femme, de la National Gallery; entre eux et quelque représentation ésotérique de la Légende ou de la Fable, le choix pourtant ne saurait être un seul instant douteux.

Et, justement, l'histoire de l'art dans le passé, non moins que l'histoire de l'art aujourd'hui, à mesure que s'écoulent les années dans leur course vertigineuse, sont là pour attester la puissance de plus en plus invincible de la simple et touchante vérité. Que deviennent au bout de quelques années, que sont devenues, dans tous les temps, la plupart des œuvres que n'ont inspirées ni une émotion franche, ni la vie glorieuse, mais que dictèrent l'habileté, les formules d'école ou le caprice du moment?

Et combien, par contre, triomphent et grandissent à travers les siècles celles qui se sont appuyées sur la réalité, en y mêlant, comme firent les maîtres du Nord, la sève d'un tempérament, ou, comme firent les gothiques, la sublime candeur d'un cœur ingénu!

Certains maîtres, bien dignes d'êtres admirés, et qui, en ces dernières années, ont reconquis une faveur où semble s'être malheureusement glissé beaucoup de snobisme, certains peintres italiens entre autres, ont porté, qui le niera? l'art aux sommets. Mais pourquoi donc, cependant, trouvent-ils moins le chemin de notre âme que les autres qui, avec moins d'imagination, avec un vol moins haut, ont borné leurs ambitions à rendre du mieux qu'ils ont pu les choses qui les environnaient? Comment donc se fait-il que ces grandes œuvres, où s'agite tout un monde de divinités, ces grandes œuvres de foi et de dévotion, toutes radieuses qu'elles soient, nous laissent froids, — tandis que les petites, les timides, les naïves, celles où les maîtres du Nord, sans franchir le cercle de leur existence, se sont contentés de verser toutes leurs joies et toutes leurs douleurs, pareilles aux nôtres, ont pour nous un charme inaltéré, une fraîcheur toujours nouvelle et des accents qui nous arrachent des larmes?... C'est que rien n'est vraiment et éternellement beau dans l'art que ce qui est nourri de notre chair et de notre sang; c'est que le ciel, qui est loin de nous, ne vaut

pas, avec tous ses dieux, la terre où nous aimons, où nous souffrons, où chaque chose tient à nous par quelque côté intime de notre être.

Çà et là, parfois, chez les Italiens, dans quelque page modeste, sourit aussi tout à coup une note plus tranquille, un sentiment plus discret que les sentiments auxquels ils nous ont habitués; et soudain cette page-là rayonne et laisse tout dans l'ombre autour d'elle. Ce n'est pas Raphaël, André del Sarto, le Corrège, Véronèse, avec leurs splendeurs décoratives, leur allure et leur caractère, qui nous retiennent alors, et surtout : c'est la grâce frêle d'une tête de vierge ou d'ange de Botticelli ou de Filippino Lippi; c'est un portrait de Bellini, ou de Ghirlandajo, tracé sans autre préoccupation que de rendre exacts, fidèles, scrupuleux, les traits du modèle. Pour peindre cela, l'artiste n'a point levé les yeux au ciel, il a regardé devant lui, avec ses yeux d'élu, — et cela lui a suffi pour faire un chef-d'œuvre.

Certes, ces maîtres, qui savent ainsi nous émouvoir avec un langage si peu compliqué, se gardaient bien de confondre la réalité avec le terre-à-terre; la réalité qu'ils peignaient était vraiment vivante et, dans les corps, ils se gardaient bien d'oublier de mettre une âme, — leur âme d'artiste. Et ainsi l'œuvre s'animait, devenait palpitante, et pouvait impunément braver les siècles.

Quel exemple et quelle leçon pour nos peintres d'aujour-

ÉTUDE POUR LES PÊCHEUSES DE CREVETTES (FUSAIN).

d'hui, que tourmente la tentation de résister à eux-mêmes, d'être semblables à d'autres, de suivre des chemins inconnus où s'égarent leurs pas et d'écouter des voix sans échos dans leur cœur!

Ce qu'on appelle l'*Art idéaliste*, malgré les prétentions de ceux qui pensent de très bonne foi l'avoir monopolisé, ce n'est autre chose, en somme, que l'*Art,* tout court. Et l'idéalisme, ou le symbolisme, pris dans son sens large et élevé, c'est, en somme, l'art tout entier, l'art primordial et éternel, parce qu'il est l'expression même de l'individualisme, sans lequel, pas plus que sans la vie, dont il est une forme essentielle, l'art ne saurait exister.

A l'artiste d'interpréter la vie, de la transformer à son image. — « La seule chose qui importe en art, c'est de créer la vie », formulait récemment un critique d'avant-garde, M. Adolphe Retté, — et de la créer, voulait-il, telle qu'elle est particulière à chacun de nous, afin de la réaliser pleinement, chaque être étant différent l'un de l'autre et aucun n'ayant sur la terre son double et son pareil.

L'art tend donc fatalement à mettre « notre personnalité

en lumière », à nous faire « créer exclusivement selon la vision que chacun de nous se fait lui même de la vie. » Honni soit l'atténuateur ou le dilettante! — « L'art est, selon les instincts de chacun, un mélange à parties inégales de la vie et du rêve. » Le rêve, c'est nous; la vie, c'est le monde extérieur. Les mots importent peu... Et ainsi se trouve précisée, rendue raisonnable, d'accord avec le sentiment de l'art tel que nous l'entendons, la vague notion que se forgent les néo-idéalistes d'un art spécial qu'ils auraient découvert.

Quant à vouloir inventer des systèmes ou des théories qui régleraient les conditions de ce travail mystérieux et sublime, ce serait folie. Il n'appartient à personne de les fixer. — « L'artiste », disait le sculpteur Préault, « est celui qui voit plus grand, plus clair et plus haut que les autres hommes. Voyez-vous cette étoile? dit-il au vulgaire. — Non! — Eh bien, moi, je la vois! »

De ce que l'individualisme est illimité, infini, on peut facilement conclure à l'infinie interprétation de la nature. Le champ de l'avenir est vaste. Le paysage ne saurait déchoir; il ne peut que se transformer, toujours, sans cesse; et s'il est parvenu à un degré de beauté souveraine, rien n'empêche qu'il n'y parvienne encore par d'autres chemins. Ceux-là mêmes qui ont proclamé ou accepté sa déchéance ne tarderont pas à comprendre l'inanité de leur condamnation; et déjà ils prononcent l'amnistie, en admettant les

« paysages de rêve ». Il peut y avoir là un progrès, si des intelligences créatrices savent en faire jaillir une source d'émotions neuves; — tels Turner et ses merveilleuses hallucinations; — mais entre des mains inhabiles, ce prétendu progrès risque fort de n'être qu'un retour inavoué vers le paysage décoratif, historique et mythologique des anciens classiques. Il en a été ainsi d'ailleurs de la plupart des tentatives d' « art idéaliste » auxquelles nous avons assisté. Ces mouvements en avant ont été bien plutôt des mouvements en arrière, un retour vers les doctrines justement abolies de l'académisme et du romantisme, un « retapage » de la vieille allégorie, de la peinture littéraire, mêlant l'art de la pensée et de l'écriture aux arts plastiques, et confondant les genres, leurs procédés, leurs outils et leur langage.

La formation d'un groupe récent qui s'intitule « naturisme » est aussi, — bien qu'il faille n'attacher que peu d'importance à ces sortes d'étiquettes, se succédant les unes aux autres et disparaissant tour à tour, — une indication curieuse de l'état des esprits inquiets et repentants. Le symbolisme idéaliste tente avec le naturalisme autrefois conspué une réconciliation à l'amiable; on admet que l'art dans la nature, prise dans son sens le plus large et le plus exact tout ensemble, est une utopie; on restitue à la majesté de la Terre et du Firmament l'hommage qui leur est dû; on

grandit l'homme des champs, l'homme rustique, l'Homme de la Nature, jusqu'à en faire des synthèses. C'est plus que n'avait fait Millet, et plus encore que n'a jamais voulu faire Théodore Verstraete, — au delà du but même, plus loin que la Vie : « La nature élit chacun. Elle commande les hommes afin qu'ils se penchent sur les eaux, et pour qu'ils modèlent des amphores de roche. Et s'ils luttent, les uns, dans un four à coke; s'ils élèvent, les autres, des abeilles; s'ils cultivent des roses et des blés, ce n'est point par un stratagème, ni une simagrée des hasards... Ces pêcheurs, ces maçons, ces bouviers ont été, sans nul doute, élus à travers toute l'Eternité pour solenniser les guêpes et les marbres... Et ils apparaissent moins des hommes que de vivantes Enclumes, les uns; et ceux-ci des Houlettes, des Corbeilles et des Faux... (1) ».

Voilà certes de nobles ambitions. Si elles sont excessives, elles affirment, dans leur excès même et leur grandiloquence, la gloire des Choses, l'incontestable et suprême splendeur de l'univers, divinisé par l'âme des poètes.

« Toute Nature est Beauté... » Nous avons vu comment l'artiste sait, dans la nature, découvrir la beauté, et l'éclai-

(1) Saint-Georges de Bouhélier, *Vie héroïque des aventuriers, des poètes, des rois et des artisans.* — Voir aussi, du même auteur, la *Résurrection des dieux ; théorie du Paysage,* — fantaisie païenne et panthéiste, sorte d'épithalame « solemnisant les épousailles des âmes avec les paysages », d'où naissent les dieux, c'est-à-dire les Forces de la Nature.

rer à la flamme de son cœur. La nature est éternelle; tant qu'elle vivra, l'art ne sera pas près de mourir, et il ne cessera pas d'y puiser, tel qu'un amant aux lèvres de sa bien-aimée, ses plus hautes joies et ses plus féconds enthousiasmes...

Oui, toute Nature est Beauté... Et Ruskin ajoutait : — « Tout Art, devant la Nature, est adoration. »

Et l'artiste, en effet, adore... Il adore ces bois sombres, ces campagnes fleuries, ce ciel d'argent et d'or, qui le font vivre en de perpétuelles délices, aspirant à l'unique bonheur de pouvoir les contempler toujours. C'est Turner à son dernier soupir s'écriant : « Le soleil est Dieu ! » et Corot : « Voyez, voyez ces paysages !... » — comme si leurs suprêmes vœux eussent été de retrouver après la mort les splendeurs qui avaient extasié leur génie sur la terre, et dont ils s'étaient fait eux-mêmes leur paradis.

Table des Illustrations

Tableaux et dessins de Théodore Verstraete.

GRAVURES DANS LE TEXTE

Étude de bouleaux (eau-forte) . . . . . p. 6
Les bouleaux . . . . . p. 18

GRAVURES HORS TEXTE

Le Départ pour la pêche.
Dans la bruyère.
Le Haleur.
Au mois de mars.
L'Heure des chauves-souris (soir à Schoore).
La Rentrée du bétail.
Soirée d'avril (labour).
La Maison du bûcheron.
Les Meules.
Verger en Zélande ; printemps.
L'Enterrement en Campine.
Au cimetière.
Le Viatique.
La Veillée d'un mort en Campine.
Étude pour les Pêcheuses de crevettes (fusain).
L'Église (eau-forte)

Principales œuvres de Théodore Verstraete

Paysage aux environs de Berchem. — Vue prise à Rupelmonde; Soleil couchant. — Anvers, 1873.

Sur le Rupel. — Vue prise à Burght. — Gand, 1874.

Dans le bois. — Mois de mai. — Bruxelles, 1875.

Environs de Malines. — Environs d'Anvers. — Anvers, 1876.

Journée de printemps. — Avant la pluie. — Gand, 1877.

Avant l'orage. — Environs de Merxem. — Le Matin; temps brumeux. — Anvers, 1877.

Après la pluie. — Soirée d'été. — Anvers, 1878.

Soirée d'automne (à M. J. Vander Taelen). — *Le Mois d'avril.* — Bruxelles, 1878.

Après-midi. — Environs d'Amsterdam. — Malines, 1878.

Le Point du jour. — Dans les polders (à M. G. Eekhoud). — Anvers, 1879.

Un Soir d'été. — Gand, 1879.

Le Matin. — Bruxelles, 1880.

Soirée d'avril; labour (musée de Buda-Pesth). — Bruxelles, 1881.

Dans la bruyère (à M. de Waele-Van Berckelaer). — *Matinée d'avril* (à M. Van Cutsem). — Anvers, 1882.

Soir de juillet. — *Lever de lune.* — Gand, 1883.

Soir de novembre; ramasseuses de pommes de terre. — *Bûcherons; les Souches; Matinée d'été* (à M. Van Cutsem). — Bruxelles, 1884.

Allée des hêtres, à Braeschaet (musée de Buda-Pesth). — Anvers, 1885.

Le Viatique; Janvier (à M. Belpaire). — *Ferme en Hollande.* — *Dans les prairies hollandaises.* — *Braeschaet sous la neige* (à M. Schaeffer). — *Après l'orage.* — Anvers, 1886.

Un Coin de bruyère. — *Soir d'été; vaches rentrant à la ferme* (appartient au Gouvernement). — Bruxelles, 1887.

Calmpthout. — *L'Enterrement en Campine* (à M. Van Cutsem). — *Les Traqueurs.* — Anvers, 1888.

Matinée de printemps. — *Lavoir en Zélande.* — *Bois de sapins.* — Buda-Pesth, 1886.

Lever de lune dans les dunes. — Gand, 1889.

Soir en Campine. — *Dunes de Calmpthout.* — *Sous-bois.* — *La Maison du bûcheron* (musée de Buda-Pesth). — *La Gardeuse de chèvres.* — *Le Haleur* (à M. Van Cutsem). — Bruxelles, 1890.

L'Heure des chauves-souris; soir à Schoore (à M. Lefebvre, de Tournai).

Mes Voisins; Zélande. — *Meules; Zélande.* — Paris, 1890.

Temps gris sur l'Escaut, à Schoore. — *La Veillée d'un mort en Campine* (musée d'Anvers). — *L'Étang à Schoore.* — *Nuit à Braeschaet.* — Anvers, 1891.

Après la pluie; septembre (musée d'Anvers). — *Les Vagues.* — *L'Estacade à Blankenberghe* (à M. Van Cutsem). — Gand, 1892.

Les Pêcheuses de crevettes (à M. Soil, de Tournai). — *Rentrée dans la bruyère.* — *Après le baptême.* — *En route pour le travail; matinée d'octobre.* — *La Mer.* — *Nuit.* — Anvers, 1892.

La Cour de mon voisin. — Panneaux décoratifs au château de M. de Naeyer, à Willebroeck. — Anvers, 1893.

Dans le parc. — *La Mare aux grenouilles.* — Bruxelles, 1893.

Au Cimetière; après l'enterrement (musée de Bruxelles). — *Dans le verger, en Zélande* (à M. Van Cutsem). — *L'Approche de l'orage, à Blankenberghe.* — *Le Jardinet de mon voisin* — Anvers, 1894.

Soir dans la bruyère. — *Le Jardinier.* — Anvers, 1895.

Les Meules; nuit d'été à Wenduyne (à M. Van Cutsem). — *L'Étang; soir à Braeschaet.* — *Vagues à l'embouchure de l'Escaut.* — *Le Départ des pêcheurs, à Blankenberghe* (à M. Van Cutsem). — *L'Escaut à Hansweerd.* — *La Briqueterie.* — *Soir à Blankenberghe.* — Anvers, 1895.

L'Étang à Putte. — Liège, 1896.

Bruyère (musée d'Anvers). — Anvers, 1896.

Le Joueur d'orgue (à M. Van Cutsem). — *En mars.* — Paris, 1896.

ERRATUM

Page 65. — Au lieu de : « *John Ruskin, le père de l'école préraphaélite, dans sa* Religion de la Beauté », lire : « *John Ruskin, le père de l'école préraphaélite, dont M. Robert de la Sizeranne a si bien analysé les idées esthétiques et sociales dans sa* Religion de la Beauté. »

Achevé
d'imprimer
par Émile Bruylant,
à Bruxelles, le 25 mai
mil huit cent
nonante-
sept.

POSADA
art - books
Rue de la Madeleine 29
1000 Brussels

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01500 4928